CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



MADRID 359

MAYO 1980

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M. 3875/1958

Director

JOSE ANTONIO MARAVALL

Subdirector

FELIX GRANDE

359

Dirección, Administración y Secretaría:

Instituto de Cooperación Iberoamericana

Avda. de los Reyes Católicos, 4

(Ciudad Universitaria)

Teléfono 244 06 00

MADRID

INDICE

NUMERO 359 (MAYO 1980)

Págs.

ARTE Y PENSAMIENTO

ROMANO GARCIA: *El problema del método en historia de la Filosofía* ... 279
ANTONIO URRUTIA: *De la pintura de Xavier Valls* ... 303
BERNARDO SUBERCASEAUX: *«Tirano Banderas» en la narrativa hispanoamericana* ... 323
RAUL GUSTAVO AGUIRRE: *El estallido de una rosa* ... 341
BLAS MATAMORO: *Una teoría proustiana del amor* ... 346
JOSE LUIS PESET y DIEGO NUÑEZ: *Filosofía, Ciencia y Alquimia, en la Ilustración española* ... 371
JUVENAL SOTO: *Tres poemas* ... 394
TOMAS SEGOVIA: *Machado desde otra orilla* ... 397
IGNACIO COBETA: *Aquel terrible dolor de cabeza* ... 413

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

MARIA TERESA FERNANDEZ MUÑOZ: *El lenguaje profanado* ... 419
MARTHA A. MARKS: *La perspectiva plural en dos novelas de Elena Quiroga* ... 428
ROSARIO HIRIART: *En torno al mundo negro de Lydia Cabrera* ... 433
GONZALO DIAZ-MIGOYO: *El optimismo de «El túnel», de E. Sábato.* 440
JOSE AGUSTIN MAHIEU: *Apuntes sobre la posible desaparición del cine* ... 450
JOSE LUIS GARCIA MARTIN: *Textos lingüísticos creativos: la poesía de Carlos E. de Ory* ... 459

Sección bibliográfica:

LUIS F. DIAZ LARIOS: *Enrique Gil, dilucidado* ... 472
MYRIAM NAJT: *José Manuel Polo de Bernabé: conciencia y lenguaje en la obra de Jorge Guillén* ... 475
ELENA SANTIAGO: *Respuesta a tanta vida* ... 481
EUGENIO COBO: *Los silencios de Dolores Alvarez* ... 485
JESUS SANCHEZ LOBATO: *Domingo Ynduráin: Introducción a la metodología literaria* ... 487
B. M.: *Entrelíneas* ... 489
HORACIO SALAS: *En pocas líneas* ... 497
Publicaciones recibidas ... 505

Cubierta: EDUARDO CERVERA.

Imp. FARESO, S. A. - Paseo de la Dirección, 5 - Madrid-29

ARTE Y PENSAMIENTO

EL PROBLEMA DEL METODO EN HISTORIA DE LA FILOSOFIA

La investigación filosófica viene constituida en nuestros días, en su mayor parte, por trabajos de historia de la filosofía. Pero los resultados, en cuanto a claridad y coherencia, no están en proporción con la abundancia y proliferación de los estudios. Como ha señalado Lucien Braun, «la expresión 'historia de la filosofía' contiene referencias a productos muy heterogéneos (monografías, historias generales de la filosofía, estudios comparativos, historias de problemas, investigación de influencias, comentarios, etc.), según métodos muy diferentes (modelos biográfico y doxográfico, recetas de historia pragmática, deducciones *a priori*, esquemas biológicos), en función de finalidades muy diversas (erudición, polihistoria, cultura del hombre medio, tesis universitarias, etc.)» [1].

El problema fundamental es el del método, a cuya solución intentamos contribuir con las reflexiones que siguen, aclarando previamente los conceptos de filosofía e historia de la filosofía. El resultado a que hemos llegado constituye un modelo complejo en el que se *conjugan* diferentes tipos de lectura, que normalmente se utilizan de forma *aislada* y *excluyente*. Un ejemplo interesante, a este respecto, es la depuración y relativización a que hemos sometido la lectura marxista, tan fecunda con la condición de que no se use en su forma vulgar y dogmática.

I. La filosofía necesita de su propia historia

La primera cuestión con que nos topamos es ésta: ¿existe la posibilidad de un historiador de la filosofía que no fuese filósofo? Nos inclinamos por una respuesta negativa. En historia de la filosofía no parece posible distinguir, como pretenden algunos, entre el historiador-filósofo y el historiador *tout court* o historiador a secas. Sin intereses filosóficos es muy difícil, si no imposible, entrar en el mundo de los filósofos—más todavía si éstos pertenecen al pasado—. La auténtica historia de la filosofía no nace de una curiosidad externa, sino que es el fruto de una

[1] *Histoire de l'histoire de la philosophie*, París, 1973, pág. 3.

necesidad surgida del proyecto filosófico mismo; la historia de la filosofía es un ingrediente necesario de la investigación filosófica [2].

El simple historiador puede realizar una historia de las ideas, pero sin entrar en su significación filosófica ni en su coherencia y universalidad, quedándose en lo no filosófico que actúa en las filosofías y las condiciona; puede llegar incluso a elaborar bio-bibliografías, relación de temas, inventario de materiales: pero todo eso sólo ilumina *desde fuera* las filosofías. El historiador-filósofo, en cambio, aborda las ideas en su sentido filosófico, o sea, y según Henry Dumery, «como conjuntos significantes, como unidades de sentido que dan cuenta de una experiencia, y que de derecho garantizan a esta experiencia una comunicación universal» [3]. Por eso podemos afirmar con Martial Gueroult que «el plan de la historia pura se queda en las ideologías, no llega hasta las filosofías» [4].

Ahora bien, el historiador-filósofo no es, en cuanto hace historia, un filósofo puro: no decide ni opta, no toma posición ni emite juicios de valor ante las diferentes doctrinas; se limita a comprender y a exponer. De ahí que no tenga sentido refutar a los filósofos [4 bis]. El historiador-filósofo, a diferencia ahora del filósofo puro, se mantiene en un nivel de validez hipotética—los sistemas no aparecen como absolutamente necesarios—: la historia de la filosofía es, como apunta Fernand Brunner, «la reconstrucción de una racionalidad *ex hypothesi,* no de una racionalidad absolutamente necesaria» [5]—que es la ambición típica del filósofo—. El historiador-filósofo relativiza los sistemas.

Gilson, refiriéndose a la posibilidad de decidir entre varias doctrinas, señala muy acertadamente: «Sólo la filosofía puede escoger, no la historia, cuya sola función es ayudar a comprender para posibilitar la elección» [6]. Principio que aplica en todas sus obras de historia del pensamiento filosófico; por ejemplo, al exponer las pruebas de la existencia de Dios de Duns Scoto: «Se podría uno preguntar cuál es el valor de las pruebas scotistas de la existencia de Dios. Eso... sería hacer obra de

---

[2] El profesor de Historia de la filosofía parece moverse en una situación más externa que la del filósofo creador. Pero su trabajo, visto en profundidad, no escapa a esa especie de ley que acabamos de enunciar. Una Historia de la filosofía que no dé respuesta, a nivel docente, a la necesidad de aclarar una problemática mínimamente vivida por los discípulos sería una disciplina baldía y sin sentido—sin sentido filosófico, al menos—. Como dice Leon Robin, la historia de la filosofía se relaciona con el esfuerzo de la conciencia por ahondar en sí misma y no tiene nada que ver con la satisfacción de la curiosidad de erudito (cfr. *La pensée hellenique,* París, 1967, pág. 26).

[3] «Doctrine et structure», en *Etudes sur l'histoire de la philosophie.* Hommage a MARTIAL GUEROULT, París, 1964, pág. 157.

[4] *Leçon inaugurale* en el Colegio de Francia, París, 1961, pág. 11.

[4 bis] «En filosofía, refutar es negarse a comprender. Las refutaciones materialistas del *cogito*... emanan del rechazo de realizar la *demarche* que Descartes nos pide relizar, del rechazo de meditar con Descartes» (ALQUIE: *Signification de la philosophie,* París, 1971, pág. 24).

[5] «Histoire de la philosophie et philosophie», en *Etudes sur l'histoire de la philosophie,* citados, páginas 186-7.

[6] *Jean Duns Scoto,* París, 1952, pág. 115.

filósofo. El historiador... se plantea una cuestión diferente: cuál fue a los ojos de Duns Scoto mismo el alcance de sus propias pruebas» [7]. A Scoto pueden reprochársele determinadas opciones, pero sólo pueden hacerlo «aquellos que hablan en filósofo y no en historiador» [8]. Paul Ricoeur viene a decir lo mismo: la historia de la filosofía «se constituye... mediatamente por una suspensión, cierta ἐποχή de la problemática *propia* del filósofo-historiador; éste deja aparecer la filosofía de los otros, lo *otro* distinto de su filosofía» [8 bis].

En el historiador-filósofo, historia y filosofía son—y permanecen—formalmente distintas, aunque una auténtica historia de la filosofía sólo pueda ser hecha por un filósofo.

Filosofía y recurrencia

Rodolfo Mondolfo, tras citar las famosas palabras de Vico: «La naturaleza de las cosas es su nacimiento», comenta: «La constitución y esencia de cualquier realidad se encuentra y se revela, sobre todo, en el proceso de su formación. Aplicado a la filosofía y sus problemas, este principio nos orienta en el reconocimiento de la vinculación constante de la filosofía con su propia historia, que constituye el proceso de su formación y desarrollo. Toda investigación teórica, por tanto, que quiera encontrar con mayor seguridad su camino supone y exige, como condición previa, una investigación histórica referente al problema, a su desarrollo, a las soluciones que se han intentado del mismo» [9]. Pero Mondolfo reconoce explícitamente que este principio—que él aplica a la filosofía—es válido para todo saber. Sin embargo, según se reconoce comúnmente, la ciencia—a diferencia de la filosofía—no necesita de su historia o, al menos, no en el sentido y medida en que necesita de ella la filosofía. «La filosofía—escribe Fernando Montero—no ha podido olvidar su pasado con la facilidad con que lo han hecho otras ciencias» [10], otros saberes.

Podemos afirmar que ningún saber necesita de su historia de un modo constitutivo—como es el caso de la filosofía—. En efecto, la ciencia conforme progresa va eliminando los problemas: en ella cada situación elimina las anteriores. Yvon Belaval señala, como características de la ciencia, la ruptura y la ausencia de recurrencia, mientras que en la filosofía reina la recurrencia: por eso no hay progreso en filosofía—los

[7] Id., pág. 183.
[8] Id.; pág. 107.
[8 bis] *Histoire et vérité,* París, 1955, pág. 61.
[9] *Problemas y métodos de investigación en la historia de la filosofía,* Buenos Aires, 1960, pág. 28.
[10] «La historicidad de la filosofía», en *La filosofía presocrática,* Valencia, 1976, pág. 7.

problemas son profundizados y enriquecidos, pero no cambian [11]—. Los problemas que estudiaron Platón y Aristóteles constituyen, en su mayor parte, la fuente de los que se plantea la filosofía moderna [12]. La filosofía sería así «ciencia de los problemas no resueltos» [13]. La ciencia divide su pasado en historia *sancionada* e historia *muerta*—criterio que no funciona en filosofía— [14]: ninguna de las grandes filosofías puede ser declarada muerta. Es que la ciencia dispone de verdades definitivamente adquiridas, desplazando las más recientes a las más antiguas: existe un progreso que es narrado por la historia de la ciencia. En la filosofía no hay progreso por no haber verdades definitivas: la filosofía está siempre *poniendo en cuestión* y su historia no narra ningún progreso. Lo ha señalado Martial Gueroult, quien añade: «La ciencia, una vez hecha, aclara y fecunda su propia historia»; en el plano filosófico, en cambio, «la historia aclara y fecunda a la filosofía» [15]. Existe así una unión indisoluble entre la filosofía y su historia [16].

En la filosofía, la historia resulta necesaria: si el problema con que me enfrento es viejo y persiste, me veo obligado a retomarlo desde los comienzos, a dialogar con los filósofos que lo incluyeron en sus preocupaciones: es lo que han hecho grandes filósofos como Aristóteles, Hegel, Husserl, etc. Citemos algunos de esos problemas recurrentes que obligan al filósofo a dialogar con el pasado: ser y no ser, lo individual y lo universal, relación entre lo sensible y lo inteligible, la legalidad moral [17], el conocimiento, el uno, el todo, el sujeto trascendental. A estos problemas los ha llamado Althusser «objetos filosóficos», o sea, «sin referencia real y empírica» [18].

Esa persistencia de los problemas filosóficos, esa ausencia de progreso, introducen un *minimum* de escepticismo en la historia de la filosofía: los problemas no son resueltos definitivamente y los filósofos —aspirando todos a la verdad—se contradicen sobre un mismo problema. Como nos advierte Ricoeur, en historia de la filosofía, la conciliación de la *unidad* de la verdad con la *multiplicidad* de los filósofos o filosofías—que dicen ostentar esa verdad aun contradiciéndose—no puede

[11] Esta tesis, aunque válida de manera general, debe ser admitida con cierta cautela; diferente siempre del que se da en la ciencia, cierto progreso se da también en la filosofía: vendría constituido por la eliminación de falsos problemas—lo que Montero ha llamado «función depuradora» (*ob. cit.*, pág. 12)—y por la aparición de ciertas rupturas—el *ser* de Parménides, el *cogito* de Descartes, la revolución *crítica* de Kant, *por ejemplo*—.

[12] LEON ROBIN, *ob. cit.*, pág. 9.

[13] Así la define Bertrand Russell, según testimonio de IVON BELAVAL: «Continu et discontinu en histoire de la philosophie», en *Philosophie et methode*, Bruxelles, 1974, pág. 102.

[14] IVON BELAVAL, *ob. cit.*, pág. 83.

[15] «Legitimité de l'histoire de la philosophie», en *Philosophie de l'histoire de la philosophie*, París, 1956, pág. 50.

[16] Id., pág. 49.

[17] Cfr. MONTERO, *ob. cit.*, pág. 10.

[18] *Filosofía y revolución*, conferencia (Universidad Complutense de Madrid), edición en ciclostilo, pág. 7.

ser tematizada, no puede devenir sistema: es el «estatuto ambiguo de la filosofía»: a ésta la anima cierta «esperanza escatológica» [19]; la conciliación, inasequible, es una tarea infinita y actúa como idea reguladora.

Filosofía y ciencia

Todavía podemos preguntarnos: ¿y por qué persisten los problemas en filosofía y no en la ciencia? La respuesta dice: la problemática es distinta en ambas. La filosofía, juntamente con la ciencia, debe ser diferenciada de la religión—que no se desenvuelve a nivel de una estricta racionalidad—: esta diferenciación es fácil y sencilla. Pero hay que diferenciarla también de la ciencia misma: «nadie—dice Belaval—ha confundido la filosofía con la ciencia, incluso cuando el filósofo era *también* un científico» [20].

Desde una perspectiva neopositivista, pero sin abandonar la actitud crítica frente a ella, Gilles Gaston Granger ha diferenciado el proyecto filosófico del científico: se trata de dos niveles distintos, en nuestro intento de apropiación del mundo.

El proyecto *científico* conduce a una acción sobre las cosas; ve las cosas y los acontecimientos como *index* de una estructura objetiva y trata de elaborar un saber constituido por modelos eficaces.

En el proyecto *filosófico* se intenta una donación de sentido a las cosas y actos humanos; las cosas son vistas como dotadas o no de sentido en relación con nuestra situación individual y/o colectiva en el mundo. La filosofía es entonces «un conocimiento no científico de las significaciones» [21]: las significaciones no se refieren, en este contexto, a la representación objetiva, sino al sentido. «En estas condiciones, uno podría resultar tentado por una concepción radical de la filosofía, que la reduce a una elucidación del lenguaje. Puesto que el lenguaje es por excelencia el lugar de las significaciones, filosofar consistiría en hacer de policía, en cazar los pseudo-sentidos. Actitud extremista que se encuentra representada con grandiosidad en la obra de Wittgenstein. «Los resultados de la filosofía—escribe—consisten en sacar a la luz tal o cual sin-sentido y los golpes que recibe el entendimiento al toparse con los límites del lenguaje» *(Investigaciones filosóficas,* núm. 118). Es el aspecto negativo de la actividad del filósofo, demasiado frecuentemente olvidado [22]. Pero si rechazamos la tesis wittgensteiniana de la identificación absoluta entre lenguaje, pensamiento y mundo, entonces la filosofía

---

19 *Histoire et vérité,* París, 1955, pág. 60.
20 *Ob. cit.,* pág. 79.
21 «Sur la connaissance philosophique», *Revue International de Philosophie,* núm. 47, año 1959, página 106.
22 Id., pág. 107.

no puede reducirse a la «hermenéutica del sin-sentido» [23]: «Si el mundo significa algo que sobrepasa el lenguaje y el pensamiento mutuo, la tarea de la filosofía no puede reducirse a una crítica gramatical. Ella se encuentra ligada a un estado de experiencia total [de la totalidad], experiencia del individuo en un contexto físico-social, que es la praxis» [24]. La filosofía, por tanto, sin renunciar a la vigilancia del sentido gramatical, intenta dotar de sentido a la *praxis* mundana del hombre—*praxis* que desborda la identificación «mundo-lenguaje».

La filosofía posee su rigor, su exactitud y su verdad, pero en un sentido muy distinto del que tienen esos términos en la ciencia. El *rigor* debe entenderse como antídoto del entusiasmo (la *Schwärmerei* kantiana), como conciencia de los límites; la *exactitud* significa coherencia —«el conocimiento filosófico es coherente en la medida en que las significaciones que ella propone para los acontecimientos del mundo forman un todo» [25]—: toda gran filosofía busca su coherencia en función de unas reglas que le son propias», y por eso, «la comprensión de un filósofo es primeramente la búsqueda de esos criterios específicos de coherencia» [26], y la *verdad* filosófica no es nunca verificable—tesis que ya sostuvo también Leon Robin [27]—, es multivalente y posee carácter equívoco.

De ahí que la prueba filosófica sea también diferente de la prueba científica. Así lo ha señalado Ch. Perelman: «La prueba en filosofía no presenta el carácter constriñente y demostrativo al que nos han habituado las ciencias; la filosofía es argumentativa, depende de premisas y argumentos cuya fuerza y alcance son diversamente apreciados. La prueba filosófica no es impersonal y el juicio filosófico no puede ser enteramente separado de la personalidad del filósofo; ésta, con sus convicciones y opciones fundamentales, no puede ser puesta entre paréntesis: la idea de una *epoché* sería una ingenuidad» [28].

Ferdinand Alquie distingue entre conciencia *objetiva*—que nos adapta al mundo y es perceptiva y científica—y la conciencia *afectiva*—que reacciona frente a la conciencia objetivo-científica, adaptándonos también a ella: «las revoluciones científicas entrañan una reorganización *vivida* de los hombres» [29]—. La filosofía está ligada, según él, a la conciencia afectiva. Ahora bien, «existe una verdad de lo afectivo» [30] y es posible

[23] *Ibid.*
[24] *Ibid.*
[25] Id., pág. 108.
[26] Id., pág. 109.
[27] *Ob. cit.*, pág. 12.
[28] «Le réel commun et le réel philosophique», en *Etudes sur l'histoire de la philosophie*, citados, página 137.
[29] *Signifié de la philosophie*, París, 1975, págs. 243-4.
[30] Id., pág. 247.

«comprender las reacciones afectivas como pensamientos» [31]. Así, Descartes nos ofrece, en sus *Meditaciones,* la verdad contenida en la historia afectiva que nos narra en el *Discurso* [32]: historia de sus decepciones respecto del mundo objetivo y científico, historia de la pérdida de lo objetivo como condición del encuentro del ser y de la realidad, historia de la duda [33].

Xavier Zubiri ha resaltado también con insistencia la distinción entre filosofía y ciencia. La ciencia estudia «un objeto que está ahí»; la filosofía estudia «otra cosa, tan otra, que no es cosa» [34]. La filosofía vuelve sobre las cosas para buscar en ellas algo que no capta la ciencia. Por eso es reflexión, «en su sentido más inocente y vulgar», en su sentido etimológico: «coloca en una nueva perspectiva el mundo entero de nuestra vida, incluyendo los objetos y cuantos conocimientos científicos hayamos adquirido sobre ellos», y «nos enriquece simplemente llevándonos a otro tipo de consideraciones»; la filosofía se ocupa por ello de algo «evanescente» [35]. De ahí el peligro que acecha sin cesar a la filosofía: «está próxima siempre, por su propia esencia, a desvanecerse en vagas 'profundidades' nebulosas» [36]. Pero en cualquier caso, «la diferencia entre la ciencia y la filosofía no es una objeción contra el carácter de la filosofía como un saber estricto» [36 bis].

Fernando Montero, tras definir la filosofía como una dilucidación racional de la totalidad de las cosas y del mundo a la luz de sus dimensiones radicales, señala que su radicalidad consiste en la «trascendentalidad» de sus temas [37]: éstos trascienden la regionalidad y facticidad típicas de los temas científicos, pues «malamente podría ser radical lo que quedase restringido a una región de los seres que pueblan el universo, lo que valiese tan sólo para una etapa episódica de su evolución [del universo] o para una estructura parcial de su constitución» [38].

Y resulta que la relación del hombre con el mundo, tal como la refleja la filosofía, persiste siempre en sus dos vertientes fundamentales: *a)* el mundo, en sus dimensiones radicales, plantea siempre al hombre los mismos problemas; *b)* y la existencia humana, en sus actividades fundamentales en relación con el mundo, es recurrente.

---

31 Id., pág. 244.
32 Id., pág. 247.
32 Id., pág. 251.
34 *Naturaleza, historia, Dios,* Madrid, 1951, págs. 119 y 123.
35 Id., pág. 120.
36 Id., pág. 131.
36 bis Id., pág. 118. Zubiri recapitula sus reflexiones afirmando, de acuerdo con Aristóteles *(Metaf.,* 1064 a 3), que la ciencia estudia «las cosas que son y tales como son» y la filosofía «las cosas en cuanto son». Pero a la cuestión del ser habría que añadir otras—como vimos más arriba (página 4)—.
37 *Ob. cit.,* pág. 8.
38 Id., pág. 9.

Filosofía como diálogo

Es a la luz de las anteriores reflexiones como aparece el valor positivo e innovador de la investigación histórica de Aristóteles, al que se reconoce unánimemente como el primer historiador de la filosofía [39]: el estudio histórico pertenece al método mismo [40], como puede verse, por ejemplo, en la investigación de las causas y en la definición del alma.

Por eso puede aplicarse a Aristóteles lo que Jean Hyppolite afirma de Hegel: «Hegel ha tratado a los filósofos en filósofo, y no en historiador que recoge lo accidental y colecciona visiones del mundo. Ha sabido establecer un diálogo con los filósofos del pasado» [41].

En ese diálogo de la filosofía con su pasado, las doctrinas del pasado «no cesan de cambiar de sentido: esta comunicación, que las salva de la muerte y del olvido, hace aflorar intenciones y posibilidades de respuesta que no advirtieron sus contemporáneos»—señala Paul Ricoeur [42].

Aparentemente, sólo aparentemente, se trata de un diálogo sin reciprocidad, o sea, imposible: el filósofo del pasado no responde. Pero se trata, como decimos, de una apariencia. H. George Gadamer ha tratado esta cuestión con gran profundidad: cualquier monumento o inscripción del pasado acusa una voluntad de vivir, voluntad que es más manifiesta cuando el pasado llega a nosotros en escritos, en textos—*Biblia, Ilíada,* etcétera—; el pasado entonces nos solicita, nos interpela: el historiador-intérprete acude a la llamada, y al proporcionar una interpretación a esos escritos hace posible que el pasado hable—nos hable—, estableciéndose así un auténtico diálogo [43]. Desde este punto de vista, el texto se vuelve capaz de múltiples respuestas: siempre puede decir más de lo que ha dicho en un momento determinado—depende de quién lo aborde, del momento en que se establezca el diálogo y de la manera en que se lleve a cabo—. Nicolás de Cusa fue prácticamente descubierto, en su extraordinario valor, al final del XIX, gracias a unas instancias especulativas que maduraron en contraposición al neocriticismo. Y al revés, fue el neocriticismo el que sacó a luz aspectos inéditos de la obra platónica, y fue la acusación de totalitarismo lo que permitió ver la importancia de la dimensión política del pensamiento de Platón. Rodríguez

---

[39] «Es el primer pensador que establece, junto a su filosofía, una concepción de su propia posición en la historia» (WERNER JAEGER: *Aristotle,* London, 1967, pág. 3).

No es tan claro que Platón fuera también un historiador de la filosofía. En él se trata, más bien, de «la mostración de la aporía del ser» y de exponer «estructuras antinómicas»: pluralismo jónico-monismo eleático *(Teeteto),* pluralismo de las Ideas-monismo del ser *(Parménides),* materialismo-idealismo *(Sofista):* «método peligroso desde el punto de vista histórico y que sólo tiene sentido meta-histórico, como un diálogo de muertos en el que la confrontación de las personas *dramatiza* las oposiciones fundamentales del pensamiento ontológico» (PAUL RICOEUR: *Etre, essence et substance chez Platon et Aristote;* C. D. U.: *Les cours de la Sorbonne,* París, 1969, pág. 41).

[40] J.-M. LE BLOND: *Logique et methode chez Aristote,* París, 1970, pág. 252.

[41] *Figures de la pensée philosophique,* II, París, 1971, pág. 175.

[42] *Histoire et verité,* citado, pág. 56.

[43] *Wahrheit und Methode,* en su versión francesa *Verité et methode,* París, 1976, pág. 238.

Adrados nos advierte con acierto que el filósofo ateniense sigue desafiando a los intérpretes: «El texto del filósofo, siempre retador, está como un problema vivo ante nosotros, y cual la vieja esfinge, sigue pidiendo a los intérpretes que descubran su secreto» [44].

Diríase que el intérprete desobjetiva y desaliena la intención filosófica del autor, objetivada y alienada en el texto, al cual, a su vez, trasciende: todo pensamiento filosófico es *átopos,* insituable, como lo ha puesto de manifiesto Ricoeur respecto de Platón: «La relación dinámica de Platón con un lector contemporáneo lo arrebata a toda historia sistemática que quisiera fijarlo inmutable en un momento del saber absoluto. Por su singularidad, pero también por el diálogo que reanima su sentido, la filosofía de Platón deviene *átopos,* insituable» [45].

La historia de la filosofía resulta así un combate entre filósofos [46].

II. El problema de las lecturas

Admitido que la misma investigación filosófica—un mínimo interés filosófico, en el peor de los casos—nos conduce a la historia de la filosofía, el problema que hemos de afrontar ahora se refiere al método con que hemos de abordar a los filósofos del pasado: es el problema de la lectura. En este sentido, hay que distinguir, con Leon Robin, entre *quod legitur* y *quod legendum est:* «La obra filosófica no sólo plantea el problema del *quod legitur,* sino también, si es verdaderamente al filósofo al que corresponde ser un historiador autorizado, el problema del *quod legendum est,* o sea, de la interpretación que se debe dar» [47].

Lectura nominalista o biográfico-existencial

Las últimas reflexiones sobre la diferencia entre ciencia y filosofía aludían al carácter personal que implican en la filosofía el juicio y la argumentación. En efecto. Las doctrinas filosóficas—como afirma Bréhier—son «reacciones de pensamientos originales que actúan en unas condiciones históricas y en un medio dados»; por eso, «la historia de la filosofía no nos hace conocer ideas existentes en sí mismas, sino sólo hombres que piensan...; hablando con propiedad, no existen las ideas, sólo existen pensamientos concretos y activos»; el método de la histo-

[44] «La interpretación de Platón en el siglo XX», en *Actas del II Congreso Español de Estudios Clásicos,* Madrid, 1964, pág. 273.

[45] *Ob. cit.,* pág. 56.

[46] «Es el "liebender Kampf" de Jaspers... La *philosophia perennis* significaría, entonces, que existe una comunidad de investigación, un *symphilosophieren*—un filosofar en común—, en el que todos los filósofos se debaten con todos» (Ricoeur, *ob. cit.,* pág. 56).

[47] *Ob. cit.,* pág. 13.

ria de la filosofía «es, como todo método histórico, nominalista» [48]. Algo semejante ha afirmado Ortega: «la consideración de las doctrinas como meramente 'doctrinas' las destemporaliza». Y ello constituiría una contradicción, ya que «de los abstractos no hay historia» [49]. Cada filosofía es un itinerario espiritual—en ello ha insistido Henri Gouhier—, una *demarche*—como acostumbra a decir Alquie [50]—: el historiador de la filosofía debe recrear y recorrer ese itinerario.

En este contexto se ha hecho célebre la polémica de Alquie contra Gueroult: el primero recalca que el sentido de la obra filosófica no está en ella misma, sino fuera de ella, en la experiencia vivida; en ese sentido, las obras de los filósofos no intentan demostrar nada, se limitan a invitarnos a que vivamos, recreándola, una evidencia—una experiencia vivida—: *cogito ergo sum* (en Descartes), *la materia no se concibe fuera de un espíritu* (en Berkeley), etc. [51]. Aparte los casos de charlatanismo, en general la oscuridad de las doctrinas filosóficas se debe a que debemos acceder a una experiencia personal propia y que exige de nosotros aislarnos de la vida ordinaria: «el papel del historiador consiste en descubrir, a través de lo que ha dicho el filósofo, lo que ha querido decir» [52]. A veces, lo que quiso decir no quedó bien plasmado, advirtiéndose en la obra la huella de un esfuerzo; otras, el autor dice más de lo que conscientemente deseaba decir—así en Descartes y Kant, por ejemplo [53].

Hemos de ver en toda obra filosófica un suceso histórico—arguye Henri Gouhier—; por tanto, «no se la puede concebir fuera de aquel en quien y por quien ella surge» [54]... «Si la intuición original de una filosofía—afirma el mismo autor, polemizando con Bergson—es una emoción creadora, ella aparece íntimamente ligada a una persona conmocionada, que es una realidad histórica, a un yo, cuyo ser es biográfico; no puede ser separada del hombre comprometido por su duración misma en un tiempo que deviene su tiempo. El análisis y la reconstrucción sintética de su pensamiento se encuentran unidos entonces no a la búsqueda de una esencia intemporal, sino a lo que Descartes llamaba historia de un espíritu» [55].

[48] *La philosophie de Plotin*, París, 1968, pág. 171.
[49] Prólogo a la *Historia de la filosofía* de Brehier, I, Buenos Aires, 1962, pág. 27.
[50] «La *demarche* filosófica no puede ser olvidada, como ocurre con la científica, una vez obtenido su resultado. La verdad sacada a luz es la misma de la *demarche:* se confunde con el movimiento del pensamiento que la engendra» («Psychanalyse et histoire de la philosophie», en *Etudes philosophiques,* octubre-diciembre 1956, pág. 598, incluido en *Signification de la philosophie,* citado; cfr. págs. 242-3).
[51] *Art. cit.*, págs. 601-2. Cfr. *Signification de la philosophie,* pág. 247.
[52] *Signification de la philosophie,* citado, pág. 104.
[53] Id., pág. 106.
[54] *L'histoire et sa philosophie,* París, 1973, pág. 92.
[55] Id., págs. 84-5.

Lectura estructuralista clásica

En esta lectura, cuyo defensor más ilustre es Martial Gueroult, el método de la historia de la filosofía es asimilado al método científico; en el fondo, se trata del método matemático: una tesis enunciada es condición de las que le siguen; para comprender una idea basta recurrir a las que le preceden; existe un «orden de las razones»; el historiador de la filosofía deberá limitarse al análisis objetivo de las estructuras de la obra—que son «encadenamientos racionales», como en los *Elementos,* de Euclides—. «La filosofía—afirma Gueroult, en su famosa *Leçon inaugurale* en el Colegio de Francia—consiste en los conceptos tomados en la necesidad una e intemporal de su contenido y de sus relaciones. La historia de la filosofía es la historia misma de esos conceptos y de sus relaciones» [56]. El texto filosófico se convierte así en una entidad autónoma y su comprensión no requiere el conocimiento previo de la experiencia correspondiente. Alquie atribuye con razón a Gueroult «un rechazo metódico de la cronología en beneficio de la intemporalidad del sistema» [57]. Esta consideración sistemática—que podría resultar útil en la enseñanza—es contraproducente en la investigación: «se ponen entre paréntesis el movimiento del pensamiento filosófico, las dudas, las pasiones...; se pierden el sentido vital, la fuerza que las afirmaciones del autor tenían antes del sistema, y que en muchos casos pueden pervivir sin el sistema desbordándolo» [58]. Y conlleva un peligro doble: *a)* eliminar como contradictorio lo que topa con el sistema—actitud característica del «historiador-censor» [59]—(así se comportan Hamelin con Aristóteles, Laberthonnière con Descartes y los postkantianos con Kant); *b)* introducir enlaces y eslabones que no aparecen en la obra—es lo que hace el «historiador-abogado» [60]—(algunos postkantianos serán más kantianos que Kant, Heidegger acusará a Kant de no haber llegado hasta las últimas consecuencias; las críticas que se hacen a determinados filósofos no son válidas, y para probarlo se introducen enlaces y encadenamientos que no están en el sistema).

Nueva lectura estructuralista

Parecería que la lectura nominalista—que ve la obra ligada a una experiencia—es incompatible con una lectura estructuralista. Sería así, en efecto, si la estructura fuera totalmente ajena a la historia del filósofo —como ocurre en Gueroult—. Pero la estructura no ha de ser conside-

[56] Página 24.
[57] «Notes sur l'interprétation de Descartes selon l'ordre des raisons», en *Revue de Metaphysique et de Morale,* 1959, pág. 406.
[58] Alquie: *Signification de la philosophie,* citado, pág. 63.
[59] Id., págs. 59-60.
[60] Id., pág. 60.

rada así necesariamente. Es más: debe considerársela de manera contraria, es decir, como ligada estrechamente a la historia en cuyo contexto nace la obra filosófica. Esa es la novedad introducida en el estructuralismo filosófico por Jacques Schlanger con su trabajo *La structure metaphysique*[61].

En primer lugar, conviene distinguir entre estructura y sistema: toda *estructura* es una respuesta al contexto histórico-cultural que actúa sobre el filósofo, y consiste en un conjunto de intuiciones ideales, métodos y esquemas (suele ser común a varios sistemas); el *sistema* recoge el impacto y las determinaciones del medio, constituyendo lo contingente[62] de la obra filosófica (un sistema puede atestiguar mejor que otros la estructura común a todos ellos: es el caso del sistema del inventor).

Cuando el filósofo que no es inventor es retado por el contexto histórico e intenta responderle recurre al pasado, y realizando labor de historiador extrae de uno o varios sistemas la estructura que los funda, su esencia: lleva a cabo un inventario de instrumentos teóricos, de teorías-hipótesis (se trata de un repertorio *ideal,* pues la estructura es un *ser de razón),* que pueden ayudarle en un contexto diferente del original; precisamente por ser intemporal, la estructura es capaz de sacar de apuros a un filósofo diferente del inventor y en una situación distinta de aquella en que fue creada y originada; puede optarse por la estructura entera o por determinados elementos: en cualquier caso, lo decisivo ahora es una relación nueva de los elementos—tomados en su totalidad o sólo parcialmente—, un «problema de sintaxis»[63]; esa elección y nueva relación de los elementos está en función del contexto histórico del filósofo y suponen una recreación de la estructura.

Ahora bien, se trate de creación-invención o sólo de recreación, en cualquiera de los dos casos la estructura «no posee verdad más que por relación a un contexto que es, a la vez, su causa y su fin»[64]: reside ahí el nivel de *significación externa* de la estructura; ésta, naturalmente, posee, además, un nivel de *significación interna,* que consiste en «un todo lógicamente ordenado»[65]. Pero para Schlanger, la coherencia interna es un puro juego, si no es expresión de la coherencia externa. Sólo en relación al mundo del filósofo podemos «emitir un juicio sobre la significación interna de una estructura metafísica»[66]: «es incorrecto emi-

[61] París, 1975.

[62] Alquie también distinge al sistema respecto de lo estrictamente filosófico; la distinción tiene, para él, otro sentido: el sistema recoge lo que hay de científico—y, por tanto, de no filosófico—en la obra de un filósofo.

[63] SCHLANGER, *ob. cit.,* pág. 20.

[64] Id., pág. 12.

[65] Id., pág. 13.

[66] Id., págs. 14-5.

tir un juicio sobre una estructura metafísica sin relacionarla con su contexto, aislándola del medio en que se ha formado»[67].

El historiador de la filosofía no debe limitarse, ante un sistema filosófico, a describirlo o glosarlo para volverlo más comprensible a sus contemporáneos, sino que debe buscar su intención y su significación, cuyo fundamento se encuentra precisamente en su estructura—la cual funciona en el filósofo como unas «gafas especulativas»[68] que le permiten «ver» e interpretar su mundo.

Emile Bréhier, a quien hemos visto defender una actitud nominalista, habla también de «estructura mental»[69] refiriéndose a la obra filosófica, y afirma: «El filósofo tiene una historia, pero no la filosofía»[70]. Esa estructura mental es la que posibilita el diálogo entre los filósofos, y desde ese ángulo, la historia de la filosofía aparece como una sociedad de los filósofos. Ello no podría ser así si la estructura no fuera intemporal: «Esa estructura mental, que accidentalmente pertenece al pasado, es en el fondo intemporal y por eso posee un porvenir y vemos su influencia repercutiendo... El tiempo interior, la duración interna de una doctrina filosófica..., es el porvenir que toda doctrina lleva en sí, que anuncia y que desea»[71].

Se advierte que la estructura metafísica de Schlanger y la estructura mental de Bréhier no son una estructura autónoma, que descansa en sí misma, sino abierta al contexto histórico, al que, a su vez, es capaz de sobrepasar.

Lecturas sociológicas

La insistencia con que ha aparecido, en las reflexiones anteriores, la importancia del contexto histórico nos hace pensar ya en el interés que puede tener la lectura sociológica—que otros llaman genética[72]—. La cronología debe, por tanto, ser utilizada, aunque siempre con cautela y nunca de forma aislada[73].

---

[67] Id., pág. 11.

[68] Id., pág. 31. Jacques Schlanger ha utilizado este método en su interpretación de Plotino—realizada en la segunda parte de la obra, que es así una verificación del modelo construido en la primera. Geneviève Rodis-Lewis, por su parte, ha reconstruido la estructura del sistema cartesiano apoyándose en el contexto histórico del filósofo.

[69] *La philosophie et son passé*, París, 1940, pág. 41.

[70] Id., pág. 74.

[71] Id., pág. 41.

[72] Nosotros reservamos ese término para referirnos—como hacen muchos autores—a la búsqueda de las fuentes en que ha podido inspirarse un filósofo.

[73] «La entraña más sustantiva de aquellas doctrinas y lo que les da su auténtico sentido es la fecha. O lo que es igual: la advertencia de que Parménides pertenece al siglo VI antes de Cristo no es una calificación extrínseca... No se trata de que, referido a su tiempo, nos parezca más estimable, o siquiera perdonable, el pensamiento de Parménides, sino de que, al no verlo desde su fecha, no lo entendemos bien, no lo comprendemos, cualquiera sea nuestra ulterior apreciación» (ORTEGA: *Prólogo* citado, pág. 27).

Leszek Kolakowski ha señalado que el conflicto entre explicación genética o sociológica y estructuralismo es el conflicto que padecen actualmente las ciencias humanas comprehensivas [74]. Cuando hayamos logrado una correcta interpretación de la lectura sociológica podremos advertir que tal conflicto desaparece.

La posición extrema en esta cuestión viene representada por el marxismo vulgar, que entiende la relación entre base y superestructura en términos de causalidad mecánica: en lo que se refiere a la filosofía, ésta no sería más que una determinación de los conflictos de clase desencadenados por las relaciones de producción. En tal extremo cae Lucien Goldmann con su interpretación de los *Pensamientos,* de Pascal [75]. Kolakowski ha resumido, con evidente ironía, la interpretación de Goldmann, diciendo que se podrían escribir, sin leerlos, los *Pensamientos* con sólo conocer los conflictos de clase de la época [76]. En el mismo extremo incurren Dynniq y colaboradores en su *Historia de la filosofía* [77], Thomson [78], Farrington [79], etc. Desde esta posición, la obra filosófica no es más que un *reflejo* de la problemática de la época, y en ella no posee iniciativa ninguna el filósofo.

El extremo opuesto consiste en atribuir una libertad absoluta al filósofo, el cual no sufriría ninguna dependencia respecto del medio histórico y social. En ese extremo ha caído curiosamente Kolakowski; decimos curiosamente porque, antes de caer en semejante extremo, ha sostenido—como tendremos ocasión de ver en seguida—una determinación de la conciencia por el medio social. Según esa posición extrema de Kolakowski, la obra filosófica, como toda obra cultural, es «una ruptura imprevista» [80]. En el ámbito de la cultura, es más real el azar que la necesidad [81]; cualquier acto siempre podría haber ocurrido de otra manera [82]. El reconocimiento de ese carácter azaroso conduce a una actitud agnóstica frente al conocimiento de las posibles causas de una obra filosófica: huelga entonces el problema del método y de las lecturas, «y no a causa de sus imperfecciones pasajeras, sino por razones inherentes al estudio de los fenómenos de la cultura» [83]. Por tanto, «no existe ningún método de explicación de los hechos nuevos filosóficos por medio de

---

[74] *Chrétiens sans Eglise,* París, 1969, pág. 51.

[75] *Le Dieu caché. Etude sur la vision tragique dans les «Pensées» de Pascal et dans le théâtre de Racine,* París, 1955; traducción castellana: *El hombre y lo absoluto,* Barcelona, 1962.

[76] «Fabula mundi et le nez de Cléopâtre», en *Revue Internationale de Philosophie,* núms. 111-112, página 115.

[77] Academia de Ciencias de la U. R. S. S.; ed. castellana: México, 1968.

[78] *The First Philosophers;* ed. francesa: *Les premiers philosophes,* París, 1973.

[79] *Francis Bacon, filósofo de la revolución industrial,* Madrid, 1971; *La rebelión de Epicuro,* Barcelona, 1968.

[80] *Art. cit.,* pág. 115.

[81] Id., pág. 118.

[82] Id., pág. 120.

[83] Id., pág. 116.

las circunstancias sociales o psicológicas de su nacimiento, ningún método para encontrar el conjunto de causas que han producido la *Metafísica,* la *Suma Teológica,* la *Etica,* las *Meditaciones»* [84].

Nosotros defenderemos más adelante la libertad del acto de creación filosófica, pero ello no nos impide ver en el acto creador influencias y condicionamientos que pueden ser detectados.

Huyendo de esos dos extremos—causalidad mecánica y azar—, tratemos de ver qué tipo de causalidad se da, si la hay, y de qué autonomía goza el filósofo, cuando elabora su obra, frente al medio socio-histórico que, sin duda, le condiciona.

Frente al error secular que ve la historia de la filosofía como un proceso abstracto, sin relación alguna con el mundo real, se impone una reflexión muy sencilla: «Que abra los ojos para mirar la naturaleza y los hombres—escribe Gouhier—, que los cierre para entrar en sí mismo, un mundo envuelve al pensamiento del filósofo, un mundo en el que hay libros santos, libros de ciencia, instituciones y tradiciones, muertos que hablan todavía y vivos que intentan hacerse oír, máquinas y medios de información» [85]. Habría que ir más lejos y añadir que también envuelve al filósofo toda una problemática provocada por las necesidades materiales de los hombres.

Kolakowski, antes de llegar al extremo que hemos comentado, ha sostenido una posición muy equilibrada: las relaciones sociales mediatizan la experiencia interior del hombre, «el ser social determina la conciencia» [86]; pero no por ello la religión—podemos aplicarlo *a fortiori* a la filosofía—se limita a ser un producto marginal, sin realidad propia, de los hechos sociales. La explicación genético-sociológica no implica, en este caso, la identificación de los fenómenos explicados con aquellos que les sirven de explicación [87]. Asimismo, la religión y la filosofía pueden ser instrumentalizadas para la solución de conflictos sociales, pero la naturaleza de ambas—y la necesidad existencial que las genera—no se identifica con su instrumentalización: surgen de la conciencia mediatizada por las relaciones sociales, se las instrumentalice o no; lo que no ocurre, por ejemplo, con la fuerza armada, cuya realidad no puede entenderse al margen de su instrumentalización para resolver conflictos sociales [88]. Dicho de otra manera y aplicado a nuestro problema: la realidad de la filosofía no se agota en la determinación y mediación sociales que pueda sufrir.

---

[84] *Ibid.*
[85] *Ob. cit.*, pág. 107.
[86] *Chrétiens sans Eglise,* citado, pág. 53.
[87] Id., pág. 48.
[88] Id., págs. 50-1.

Hoy ya no puede sostenerse—como hace Lefèvbre—que la interioridad es un mito: no existe aislada de la exterioridad, pero tampoco es un mero reflejo suyo, como si su realidad se agotara en ella. Por tanto, tampoco puede reducirse la historia de la filosofía a un mero capítulo de la historia social—como pretende el mismo autor [89].

Gouhier habla acertadamente de lo exterior interiorizado, y así, el estudio de lo exterior—del medio social—puede iluminar el proceso interior del filósofo, cuya iniciativa no es eliminada por la influencia exterior: el medio es asumido, interiorizado, vivido [90]. Y Bréhier utiliza una imagen muy interesante refiriéndose al pensamiento filosófico: «es una especie de digestión espiritual independiente de los alimentos que su tiempo le ofrece» [91].

Gustavo Bueno mantiene una tesis muy parecida a la de Kolakowski. Quizá vaya más lejos. La determinación de la filosofía por el medio social es absoluta. Pero una vez surgida, la filosofía puede, a su vez, determinar al medio: «Evidentemente, desde una perspectiva materialista, las ideas filosóficas no vienen de ningún cielo, sino de la tierra, del modo de producción; pero no por ello dejan de ser ideas» [92]. Las ideas filosóficas poseen realidad propia, que no se agota en la determinación que sufren. Por eso, la explicación sociológica tradicional—en la que entraría la del marxismo vulgar—lo único que consigue es «destruir la historia de la filosofía, reduciéndola a sociología» [93]. Las fuentes del marxismo vienen a decir lo mismo: en última instancia, la base económica decide el surgimiento de las realidades superestructurales, pero éstas pueden, a su vez, determinar a la base; la implantación del comunismo—de la propiedad social de los medios de producción—mediante una lucha *política* es una prueba (el establecimiento del capitalismo, en cambio, es mero resultado del proceso *económico)*.

Lectura crítica

Lo problemático de la lectura sociológica, en su posición más radical, reside en colocar la causa generatriz de la filosofía en el modo de producción. La lectura crítica niega una auténtica determinación, sustituyéndola por un condicionamiento, que incluso, a veces, no viene tampoco del mundo de la producción, sino de otros ámbitos de la existencia social.

---

89 *Descartes*, París, 1947, pág. 13.
90 «La philosophie et ses publics», en *Philosophie et methode*, citado, pág. 72.
91 *Ob. cit.*, pág. 41.
92 *La metafísica presocrática*, Oviedo-Madrid, 1974, pág. 21.
93 Id., pág. 19.

Jean Jolivet ha puesto de manifiesto que Abelardo participa, con otros filósofos contemporáneos, del espíritu de su tiempo: «pertenece a esa nueva categoría de profesores urbanos..., amantes de los intercambios de ideas y de las discusiones, más dialécticos que meditativos, para quienes el contacto con los estudiantes y los éxitos profesionales resultan necesarios a su régimen mental y a su misma vida» [94], y esto está ligado a las condiciones socioeconómicas en que vivía, pero no impide que su filosofía sea distinta de la de otros que vivían en las mismas condiciones—«Alberico es realista; Abelardo, no» [95]—. La influencia del contexto socioeconómico alcanza aquí a las nuevas maneras de los filósofos, pero no llega a la entraña misma de la filosofía: el acto filosófico escapa a la causalidad de las nuevas relaciones de producción.

Las estructuras socioeconómicas pueden estar, en su influencia y condicionamiento, lejanas o próximas e incluso sin ninguna relación directa respecto de la creación filosófica, y esa conexión lejana o próxima debe ser establecida—vista—tal como la establece el mismo filósofo. Así, en Descartes, es más cercana e influyente la problemática de la ciencia, que la de la sociedad industrial y burguesa en pleno ascenso. Sin embargo, en Saint-Simon y Comte, la historia de la sociedad económica e industrial resulta indispensable para la comprensión de su pensamiento: su obra se alimenta de los problemas socioindustriales [96]. Aunque la filosofía no sea algo separado de la práctica socioeconómica, el condicionamiento puede ofrecer diversos grados y formas [97].

La libertad inherente a la creación filosófica procede de que ésta se desenvuelve a nivel del lenguaje. El discurso filosófico es el lugar privilegiado donde se cumple una característica de todo lenguaje: hablar es ya trascender el medio; aunque haya recibido la influencia del contexto sociohistórico, todo lenguaje se caracteriza por su capacidad para trascenderlo. Paul Ricoeur ha estudiado esta cuestión con especial profundidad. Por ser palabra, la obra filosófica escapa al carácter de reflejo: ningún reflejo es discurso; en todo discurso se genera un *sur-plus* de significación, que le permite trascender toda influencia o causalidad recibidas: «La significación de la palabra excede siempre la función de reflejo»; estamos, en el lenguaje, ante «una realidad nueva, que posee una realidad propia, que exige una comprensión propia y que no se refiere a una situación más que trascendiéndola» [98]. Para comprender esto correctamente, quizá convenga recordar que—como decía Platón—

---

[94] *Abelard,* París, 1969, pág. 42.
[95] *Ibid.*
[96] GOUHIER: «La philosophie et ses publics», citado, págs. 73-4.
[97] «La filosofía no es asunto separado y sucede que tiene relación directa, indirecta o contradictoria con las prácticas sociales y otras actividades culturales» (FRANÇOIS CHATELET: Introducción al tomo III de la *Historia de la filosofía,* dirigida por él mismo, Madrid, 1976, pág. 9).
[98] *Ob. cit.,* pág. 76.

el pensamiento es palabra, «diálogo del alma consigo misma» [99]. Por ser palabra, la reflexión filosófica puede escapar a la relación «causa-efecto», «realidad-reflejo» [100]. Es más. Como la relación entre situación y discurso es una relación de significación, el discurso filosófico es el que mejor expresa la trascendencia de todo lenguaje: es un discurso que «establece cuestiones universales» [101]—*ideas* (Platón), *cogito* (Descartes), *juicios sintéticos a priori* (Kant), etc.—, un discurso que recoge los problemas particulares (sociales, económicos, políticos y culturales) para someterlos a un planteamiento universal. El pensamiento filosófico no es tal más que siendo libre y sustraído a toda determinación necesitante.

Lectura genética: las fuentes de la obra filosófica

La lectura crítica que acabamos de describir permite fijar nuestra atención, atribuyéndole la importancia debida, en el problema de las fuentes.

Xavier Tilliette, refiriéndose al gran cambio ocurrido en la obra de Schelling, afirma que es «más el resultado de la presión de los problemas que del azar de las circunstancias» [102]. Pero convendría tener en cuenta que la presión de los problemas puede ser *interior* al discurso filosófico—los problemas, una vez planteados, determinan el derrotero lógico del discurso (a esto parece referirse la afirmación de Tilliette)—, pero también *exterior*—todo filósofo crea en dependencia de otros: Platón depende de los presocráticos; Aristóteles, de Platón; Spinoza y Malebranche, de Descartes; éste de la Escolástica; Kant, de Hume, etc.

¿Hasta qué punto un filósofo depende de sus predecesores no sólo respecto de la problemática heredada, sino también respecto de la solución aportada? No es fácil averiguarlo, pues la existencia de tales influencias no depende de que se las confiese o no. En cualquier caso, la búsqueda de las fuentes es la mejor manera de perfilar la originalidad de un autor y, desde luego, puede decidir, en algunos casos en gran medida, la clarificación de su pensamiento.

Muchas veces, la oposición a otro autor implica más dependencia real que cuando ésta es confesada: es el caso de Aristóteles, cuya obra se edifica sobre su oposición a Platón. En este sentido, «buscar al adversario es—como señala Gouhier—la primera consigna del estudio de las fuentes en la historia de las ideas» [103].

---

[99] *Teeteto,* 190 *a,* y *Sofista,* 263 *e.*

[100] RICOEUR, *ob. cit.,* pág. 74.

[101] *Ibid.* El subrayado es nuestro.

[102] *Historia de la filosofía,* «Siglo XXI», VII, Madrid, 1977, pág. 400.

[103] *L'histoire et sa philosophie,* pág. 118. El autor, abundando en la idea, cita a Meyerson: «Si en filosofía desea saberse de quién desciende un pensador, a quién de sus predecesores debe más, mirad a a quien combate. Bacon y Descartes combaten a la Escolástica, pero están metidos en ella hasta medio cuerpo. Leibniz combate a Descartes continuamente: es que es cartesiano. Kant pasa su vida combatiendo a Hume; es que es su discípulo. Yo mismo combato a Comte; es que desciendo de él».

El reconocimiento de las influencias no implica forzosamente reducir la originalidad de un filósofo. La influencia puede ser, en el fondo, una recreación propia de la doctrina del precursor. La continuidad que la influencia establece entre dos filósofos no excluye cierta discontinuidad; es más: el filósofo predecesor se convierte en precursor gracias al filósofo que asimila su influencia [104].

Algunos historiadores conceden una importancia excepcional a la cuestión de las influencias: «Cuando la historia de la filosofía—dice Gouhier—tenga su *Discurso del método*, uno de sus capítulos más importantes será dedicado a la noción de influencia» [105]. Una cosa es clara en lo que se refiere a esta lectura: si es cierto que aislada no es suficiente, también lo es que no se puede prescindir de ella en una cabal y exhaustiva comprensión de la obra filosófica [106].

La lectura analítica

Las reflexiones sobre esta lectura nos han sido provocadas por un texto de Reichenbach: «Quienes trabajan en la nueva filosofía no miran hacia atrás; su trabajo no sacaría ningún provecho de consideraciones históricas. Son tan ahistóricos como Platón o Kant porque, como aquellos maestros de los pasados tiempos de la filosofía, sólo se interesan en los problemas con que trabajan, no en sus relaciones con tiempos anteriores. No quiero empequeñecer la historia de la filosofía, pero es menester recordar siempre que es historia y no filosofía. Como toda investigación histórica, debe realizarse con métodos científicos y con explicaciones psicológicas y sociológicas, pero no debe presentarse como un conjunto de verdades» [107].

Dos cosas nos interesan en este texto. Por una parte, la disociación que se establece entre historia de la filosofía y filosofía: esta última sería ahistórica. Ya hemos estudiado a fondo este problema, al comienzo de este trabajo: la filosofía necesita de su historia debido a la índole misma de su problemática—que es distinta a la de la ciencia [108].

Por otra parte, se afirma que los nuevos filósofos—los del Círculo de Viena especialmente—no sienten curiosidad ninguna por el pasado. Dario Antiseri ha puesto de manifiesto que la filosofía del lenguaje —especialmente la neopositivista—no es una filosofía completamente privada de conciencia histórica, sin antepasados y sin raíces, sin tradi-

[104] Id., pág. 124.
[105] Id., pág. 118.
[106] Como ejemplos paradigmáticos de una lectura basada en las fuentes sobresalen TAYLOR—del *Timeo*—, RODIER—del *Tratado sobre el alma* de Aristóteles—, ROSS—de la *Física* aristotélica—, GILSON—del *Discurso del Método*—, MASSON—de la *Profesión de fe del vicario saboyano*—.
[107] *La filosofía científica*, México, 1953, pág. 333.
[108] Cfr. págs. 1 y ss.

ción. Recuerda que Schlicq considera a Sócrates como el primer filósofo del lenguaje, el primer «buscador del sentido de las proposiciones»; que Carnap, Hahn y Neurath, en un famoso manifiesto, reconocen como antecesores del Círculo a numerosos filósofos del pasado: Hume, iluministas, Comte, Mill (en cuanto a empirismo); Leibniz (en lógica); Epicuro, Bentham, Feuerbach, Marx, Spencer (en eudemonismo y sociología); que Ayer encuentra analíticos entre los grandes filósofos, especialmente entre los empiristas. La *Cambridge-Oxford-Philosophy* es, a juicio de Antiseri, una revisión historiográfica de la filosofía clásica. Existen volúmenes colectivos dedicados a los filósofos más importantes. Strawson y Hampshire han retornado a Kant. Russell es autor de una historia de la filosofía. Wittgenstein profesa una extraordinaria pasión por Platón, Agustín, Kierkegaard y Schopenhauer. Antiseri concluye afirmando: «La tradición y la conciencia histórica ocupan un puesto considerable en el análisis filosófico. La filosofía analítica, dejando aparte algunas provocaciones, se nutre de la tradición y se vuelve hacia ésta para reinterpretarla mediante su instrumental de conceptos» [109].

Lo que ocurre es que tales predecesores lo son de *su* filosofía—del análisis—, y la conciencia histórica que pueda haber en los analíticos existe asimismo condicionado por su concepción de la filosofía y se pone de manifiesto en la selección de los filósofos, y con respecto a un filósofo, en la selección de determinados problemas. Queremos decir: miran al pasado con gafas analíticas. Ha sido una lectura analítica, en su sentido más estricto, lo que ha llevado a unos a hacer tabla rasa de todo lo anterior, y a otros, a ver en ciertos filósofos clásicos, analíticos *avant la lettre*.

Esa lectura analítica, en una de sus versiones más exageradas y también más conocidas, considera la filosofía tradicional como un lenguaje expresivo, pero no representativo, relegándola junto a la poesía y la música: «Los enunciados metafísicos—escribe Carnap—no son ni verdaderos ni falsos, pues nada afirman... Pero son expresivos, como la lírica, la risa y la música. Expresan no tanto sentimientos efímeros, cuanto disposiciones emocionales o volitivas permanentes» [110]. Los metafísicos son músicos frustrados. Pero lo malo no está ahí, está en que la metafísica se presenta como representativa, como capaz de producir conocimiento científico. De ahí el «carácter *engañoso* de la metafísica» [111]. Frente a la tradicional, la nueva filosofía se compondría de proposiciones sintácticas, cuya función consistiría en analizar el sentido de las pro-

[109] «Epistemologia, ermeneutica e storiografia filosofica analitica», en *La filosofia della storia della filosofia. I suoi nuovi aspetti*, Padova, 1974, pág. 252. Cfr. también págs. 249-252.
[110] «Filosofía y sintaxis lógica», en *La concepción analítica de la filosofía,* antología realizada por JAVIER MUGUERZA, I, Madrid, 1974, págs. 302-3.
[111] Id., pág. 304.

posiciones fácticas—de que constan las ciencias—, se compondría de proposiciones «de sintaxis lógicas... que expresan los resultados del análisis lógico»; la filosofía sería «la aplicación del método sintáctico»[112]. La lógica de la ciencia debe ocupar el puesto desocupado por ese *enredo* que tradicionalmente se ha presentado como filosofía.

Wittgenstein es más radical aún. Al negar, con el *Tractatus,* la posibilidad de un metalenguaje, se ve forzado a negar también la posibilidad de una filosofía con proposiciones propias, distintas de las fácticas: el mismo *Tractatus,* que contiene las líneas de lo que sería esa filosofía imposible, se autoniega como un «pseudo-discurso»[113]. La filosofía es sólo una actividad que trae a la conciencia las dificultades que a veces sufre el lenguaje—rupturas de lenguaje que dan lugar a los enunciados metafísicos—, una actividad que descubre «los chichones que se hace el entendimiento al toparse con los límites del lenguaje»[114]. La filosofía —se entiende siempre, la nueva filosofía—es una actividad que se limita a «poner las cosas delante de los ojos, sin explicar ni demostrar nada»[115]: y lo que pone delante son las dificultades creadas por los límites del lenguaje. Finalmente, «la actividad filosófica, en su sentido propio, sería aquella que me volviera capaz de dejar de filosofar, aquella que traería la paz a la misma filosofía»[116]: y eso es precisamente lo que se propone, visto en su profundidad, el *Tractatus.*

Afortunadamente, el análisis filosófico más reciente ha abandonado la rigidez de los primeros tiempos. Diríase que el análisis se había limitado—como dice Muguerza—a «cortar gordianamente los nudos de la trama»[117]. Sin renunciar a su función de pensar *claramente,* aspira ahora también a pensar *comprehensivamente*—como ha señalado J. J. C. Smart, uno de los cultivadores de este nuevo análisis—: la nueva filosofía no se limita al «análisis lingüístico o conceptual», sino que es también una «reconstrucción racional del lenguaje con vistas a proporcionar el medio para la expresión del todo de la ciencia»[118]. En tal sentido, la ontología y la metafísica—siempre que a ésta no se la entienda a la manera tradicional—son acogidas por el análisis, pero es su conexión con la ciencia lo que les permite ser acogidas[119].

---

[112] Id., pág. 321. «La única tarea propia de la *filosofía* es el *análisis lógico*» (pág. 305).

[113] G.-G. GRANGER: *Wittgenstein,* París, 1969, pág. 87.

[114] *Investigaciones filosóficas,* pág. 199.

[115] Id., pág. 126.

[116] Id., pág. 133.

[117] «Esplendor y miseria del análisis filosófico», Introducción a *La concepción analítica de la filosofía,* citado, pág. 66.

[118] «Los confines de la filosofía», en íd., pág. 693.

[119] «*Ontología* es la denominación que, desde Quine, acostumbramos asignar a la consideración sistemática de "lo que en una forma dada de discurso decimos que hay" (Quine). Y quizá no sería excesivo ver en ella la moderna versión—o, más exactamente, su analogado analítico-lingüístico— de la *filosofía primera* aristotélica, esto es, del estudio del "ser" en el sentido de "lo que es, existe o hay"» (MUGUERZA, *Introd.,* cit., pág. 60).

No cabe duda de que el historiador de la filosofía puede iluminar muchos problemas con una lectura analítica. Como señala Alquie, ha habido filosofías contaminadas de ciencia y de cosmología, filosofías que se nos presentan como rivales de la ciencia en la explicación de un mismo mundo [120]. Y hay que reconocer, en ese sentido, el acierto del ataque analítico. Lo que ocurre es que la filosofía, en la medida en que se presente como rival de la ciencia, es pseudo-filosofía: en el fondo, lo que el análisis ha atacado ha sido una caricatura de la filosofía. Y justamente una de las funciones del historiador de la filosofía consiste en «distinguir con cuidado lo que es filosófico de lo que no lo es», como lo científico, lo religioso, etc. [121].

El problema está en que no todos los filósofos pueden ser leídos analíticamente y no todos pueden, como Sócrates, ser contados entre los precursores del análisis filosófico. Eso por una parte. Por otra, puede hablarse—Alquie lo ha proclamado vigorosamente—de una ontología surgida justamente como un cuestionamiento de la ciencia y como fruto de una exigencia del espíritu que lleva a éste a trascender la instancia científica: la historia de la filosofía es, en su mayor medida, la historia del acto filosófico en cuanto «ligado al descubrimiento, en nuestra conciencia, de un ser que trasciende la Naturaleza»—según palabras de Alquie [122]—. La filosofía no sería *ancilla theologiae,* pero tampoco *ancilla scientiae.*

El que la filosofía no se confunda con el conocimiento científico no implica que haya que relegarla al campo de la poesía y de la música. Es posible una verdad no científica. Alquie no duda en afirmar que la filosofía, como conocimiento del ser, posee sus certezas, sus «evidencias irrecusables y sus necesidades definitivas»: «Basta haber comprendido a Leibniz para saber, de una vez para siempre, que un objeto extenso y, por tanto, divisible no es estrictamente hablando un ser. Basta haber comprendido a Berkeley para saber que lo que llamamos materia no puede existir en sí» [123]. Esas evidencias filosóficas no son ni certezas científicas ni convicciones religiosas. Se trata de tres dominios distintos, que si se interfieren, se traicionan. El saber filosófico, así entendido, «permite al hombre no perderse en ningún sistema objetivo, proporciona un sentido a la ciencia misma situándola en relación a ese ser, de acuerdo con el cual debe ser juzgado todo lo demás. Por eso, el filósofo no coincide jamás con nada, por eso inquieta siempre a los dogmatismos científicos, religiosos o políticos» [124].

---

120 *Ob. cit.,* pág. 183.
121 Id., pág. 269.
122 Id., pág. 269.
123 Id., pág. 182.
124 Id., págs. 178-9.

Si el análisis, en una nueva autocorrección, no aceptara la posibilidad de una filosofía capaz de trascender a la ciencia—aunque se alimentara de ella—, la lectura analítica no podría acompañar al historiador de la filosofía en todo su trayecto.

Conclusión

Una auténtica historia de la filosofía posee no una, sino varias dimensiones—a las que corresponden las distintas lecturas que hemos expuesto en la segunda parte del trabajo—. Hemos intentado probar que una lectura adecuada de las obras del pasado filosófico no debe descuidar ninguna de esas dimensiones, de lo contrario se empobrecería el diálogo que el filósofo-historiador establece con ellas [125].

Las lecturas expuestas se corrigen unas a otras, estableciéndose entre ellas una múltiple y recíproca dependencia: en el fondo, se trata de una única lectura atenta a la complejidad de los fenómenos que intervienen en la creación filosófica.

Esa lectura-diálogo, por otra parte, viene exigida—según hemos visto en la primera parte del trabajo—por la reflexión filosófica misma, ya que la problemática específica de la filosofía es recurrente: persisten, sin desaparecer, los problemas que afectan al hombre en su relación con el mundo como totalidad provista o no de sentido.

ROMANO GARCIA

Dpto. de Filosofía
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Extremadura
CACERES

BIBLIOGRAFIA

ALQUIE, Ferdinand: *Signification de la philosophie*, París, 1971.

ANTISERI, Darío: «Epistemologia, ermeneutica e storiografia filosofica analitica», en *La filosofia della storia della filosofia. I suoi nuovi aspetti*, Padova, 1974.

BELAVAL, Yvon: «Continu et discontinu en histoire de la philosophie», en *Philosophie et méthode*, Bruxelles, 1974.

[125] Bréhier advirtió ya, en *La philosophie et son passé*, que una historia *externa*—atenta al contexto sociohistórico de la obra filosófica—resulta insuficiente: se pierden la intención y la iniciativa del filósofo, tenidas en cuenta, en cambio, por la historia *crítica*, a la que habría que añadir, además, la historia *interna*, que atiende al texto como organizado en función de una intuición central (cfr. *ob. cit.*, págs. 50 ss.). Pero tampoco se agotaría ahí la complejidad del problema: la segunda parte de nuestro trabajo ha intentado estudiar *todas* sus dimensiones.

BRAUN, Lucien: *Histoire de l'histoire de la philosophie,* París, 1973.
BREHIER, Emile: *Historia de la filosofía,* Buenos Aires, 1962.
— *La philosophie et son passé,* París, 1940.
BUENO, Gustavo: *La metafísica presocrática,* Madrid-Oviedo, 1974.
EHRHARDT, W. E.: *Philosophiegeschichte und geschichtlicher Skeptizismus. Untersuchungen zur Frage: Wie ist Philosophiegeschichte möglich?,* Bern-München, 1967.
GADAMER, Hans-Georg: *Vérité et méthode,* París, 1976.
GELDSETZER, L.: *Der mehodenstreit in der Philosophiegeschichtsschreibung,* «Kantstudien», 1965 (págs. 515-527).
— *Was heisst Philosophiegeschichte?,* Düsseldorf, 1968.
GOLDMANN, Lucien: *Investigaciones dialécticas,* Caracas, 1962.
— *El hombre y lo absoluto,* Barcelona, 1962.
GOLDSCHMIDT, Victor: *Temps historique et temps logique dans l'interpretation des systèmes philosophiques,* Actes du XI[e] Congrès international de philosophie (Bruxelles), Amsterdam-Louvain, 1953.
GRANGER, Gilles-Gaston: «Sur la connaissance philosophique», en *Revue Internationale de Philosophie,* núm. 47, 1959.
— *Wittgenstein,* París, 1969.
GUEROULT, Martial: *Leçon inaugurale* en el Colegio de Francia, París, 1951.
— «Le problème de la légitimité de l'histoire de la philosophie», en *La philosophie de l'histoire de la philosophie,* París-Roma, 1956.
GOUHIER, Henri: *La philosophie et son histoire,* París, 1947.
— *L'histoire et sa philosophie,* París, 1973.
— «La philosophie et ses publics», en *Philosophie et méthode,* Bruxelles, 1974.
MONDOLFO, Rodolfo: *Problemas y métodos de investigación en la historia de la filosofía,* Buenos Aires, 1960.
MONTERO, Fernando: «La historicidad de la filosofía», en *La filosofía presocrática,* Valencia, 1976.
KOLAKOWSKI, Leszek: *Chrétiens sans Eglise,* París, 1969.
— «Fabula mundi et le nez de Cléopâtre», en *Revue Internationale de Philosophie,* números 111-112, 1975.
OISERMAN, T. I.: *Probleme der Philosophie und der Philosophiegeschichte,* Berlín, 1972.
ORTEGA Y GASSET, José: «Prólogo» a la *Historia de la filosofía,* de BREHIER, Buenos Aires, 1962.
PERELMANN, Chaim: «Le réel commun et le réel philosophique», en *Etudes sur l'histoire de la philosophie,* París, 1964.
PIGUET, J.-Claude: *L'oeuvre de philosophie,* Neuchâtel, 1960.
RICOEUR, Paul: *Histoire et verité,* París, 1965.
ROBIN, Leon: *La pensée hellenique,* París, 1967.
ROMERO, Francisco: *La estructura de la historia de la filosofía,* Buenos Aires, 1967.
SCHLANGER, Jacques: *La structure metaphysique,* París, 1975.
VARIOS: *La philosophie de l'histoire de la philosophie,* París-Roma, 1956.
— *La filosofia della storia della filosofia, I suoi nuovi aspetti,* Padova, 1974.
— *Philosophie et méthode,* Bruxelles, 1974.
— *Etudes sur l'histoire de la philosophie. Hommage a Martial Gueroult,* París, 1964.
ZUBIRI, Xavier: *Naturaleza, Historia, Dios,* Madrid, 1951.

DE LA PINTURA DE XAVIER VALLS

I

¿Qué interés tienen actualmente, como tema pictórico, unas frutas, un jarro, un plato, una jícara, una ventana, un interior con figura? La pregunta y, sobre todo, la respuesta que pueda dársele tiene interés tanto para la pintura en general, como para la de Xavier Valls en particular. Porque, en efecto, tal es el reducido y simple campo temático del artista catalán.

Hacer la pregunta es plantear el problema fundamental de la pintura, porque es plantear la problemática de sus fines, del para qué, y aún más, del «por qué, cómo y para qué» de la actividad humana denominada «pintar». Y hacer la pregunta en estas páginas es al mismo tiempo plantear el problema del «por qué, cómo y para qué» de la pintura de Xavier Valls.

Desgraciadamente, la pregunta no encierra tanta claridad como su apariencia nos inclina a creer. En primer lugar, es ya en sí misma una pregunta problemática. Como prueba que podamos aplicarle idéntica puesta en tela de juicio que la que ella sugiere respecto a la pintura: ¿Qué interés tiene actualmente hacer la pregunta que encabeza estas líneas?

Ahora bien, esta segunda pregunta permite, pese a su carácter repetitivo y, por ende, anodino, más de una decisiva puntualización. No sólo arroja esclarecedora luz sobre la intencionalidad del planteamiento en general, sino que constituye un inapreciable hilo conductor para poner de relieve todas las paradójicas derivaciones de la primera de las preguntas.

La interrogación sobre la pregunta inicial implica unos presupuestos que le dan esa dimensión esclarecedora de que acabo de hablar. Los dos más patentes son: o bien la primera cuestión ha recibido adecuada y definitiva respuesta histórica, o bien se considera que el planteamiento, aun sin haber recibido respuesta, ha sido superado y que hoy nos situamos en otra parte. En ambos casos hay que responder negativamente con el término «ninguno».

Veamos entonces si alguna de estas dos actitudes parece lo suficiente fundada como para que nos decidamos a dejar sin el menor alcance la pregunta inicial.

Y dado que el orden en que ambos presupuestos han sido citados no conlleva la menor determinación de prioridad, me permitirá el lector que empiece por ocuparme del segundo de ellos. Repitámoslo, pues, pero desarrollando algo más su auténtico contenido y naturaleza: la pintura se sitúa hoy en otra parte, se ocupa de otros asuntos. Preguntarse por el interés de unos melocotones o manzanas para la pintura es retrotraerla a otras épocas, como mínimo al siglo pasado. Pintar manzanas es hacer una pintura completamente pasada de moda, fuera de las preocupaciones de nuestra hora, es decir, falsa, sin vida, insignificante. Preguntarse todavía hoy por el interés de tal pintura se reduce a situarse a su mismo nivel, vivir de espaldas al arte de «hoy», no haber comprendido nada respecto a las revoluciones plásticas del siglo XX.

Vemos en seguida que tales consideraciones suponen una concepción de la pintura que hace del tema su verdadera esencia. Lo que conduce no menos inmediatamente a atribuir a cada época sus propios temas y a considerar que dos épocas resultan así incomparables, irreductibles a un canon común. Nada más lógico entonces que proscribir, por anacrónica, la práctica, en un momento dado, de temáticas que hayan caracterizado a períodos históricos anteriores.

La postura, sólida y confortable a primera vista, desemboca en insostenibles paradojas puestas fácilmente de relieve por una observación más detallada de los hechos.

En efecto, desde la perspectiva temática debemos admitir, por una parte, que para cada período histórico unos temas representan mejor que otros los estados de conciencia más avanzados y progresistas del mismo; pero, por otra parte, también debemos admitir que cualquier obra, por nimia que sea, es hija de su tiempo, que representa, si no, no existiría, estados de conciencia tan reales como los primeros y que, por tanto, resultan igualmente decisivos para la totalización de la época. La primera parte del dilema va contra el principio, que ningún entendido niega hoy, de que en el arte no hay progreso. La segunda parte niega la posibilidad de los juicios de valor y, en consecuencia, la de invalidar una práctica temática cualquiera. Lo que es contrario a lo que se pretendía demostrar.

Todo viene, a fin de cuentas, de que pretender hacer del tema la determinación esencial del arte es colocarse precisamente fuera del campo del arte en cuanto tal. De ahí la imposibilidad de formular juicios críticos de carácter estético, ya que el arte ha perdido en la tesitura su autonomía, su peculiaridad, para transformarse en objeto específico de las ciencias antropológicas y sociales, psicológicas.

Resulta curioso que cuando se trata de las artes plásticas, se olvide tan fácilmente esa distinción metodológica fundamental entre el objeto material y el objeto formal de las ciencias, según la cual el objeto material, que puede ser común a varias ciencias, queda tipológicamente transformado de acuerdo con el punto de vista (o ciencia) desde el que se lo considera, o sea, en tanto que objeto formal. Quiero decir, en consecuencia, que no es válido, desde un punto de vista artístico (pictórico en este caso) o estético, hablar del tema en tanto que objeto puramente material. Las críticas del tema sólo pueden ser pertinentes una vez establecidas las determinaciones del mismo en tanto que objeto formal. En una palabra, lo que podrá tener o no tener interés, en tanto que tema pictórico, no son las manzanas o el carácter represivo de la sociedad, sino la validez del estatuto formal de su traducción plástica.

El pintor Orlando Pelayo me contó un día una anécdota que ilustra a la perfección mis propósitos. Estaba un día Orlando Pelayo en su taller comentando con un amigo una reciente exposición de Cézanne. Rondaba junto a ellos un operario que reparaba la instalación eléctrica de la casa. Pelayo y su amigo se refirieron varias veces, en el transcurso de la conversación, a las manzanas de los cuadros de Cézanne. A la tercera o cuarta vez, movido por la curiosidad, el operario les preguntó si estaban hablando de alguien que pegaba manzanas en sus telas. Pelayo le explicó que no, que se trataba de manzanas pintadas. Tranquilizado, el operario les espetó: « ¡Ah, entonces no eran manzanas! ». Un tema sólo y siempre es interesante por sus aciertos plásticos.

Curiosamente, la crítica del tema reducido a su dimensión material ha sido llevada a cabo durante los últimos lustros, sobre todo por los partidarios de la abstracción y por los del arte conceptual. Por los primeros de modo totalmente incongruente, pues ninguna otra tendencia exige tanto la referencia al objeto formal de la pintura. Llega a ser incluso escandaloso que cuando se trata de pintura figurativa, los defensores de la abstracción se empeñen en no ver más que el objeto material, reservándose para la consideración de su tendencia, sin el menor fundamento, el objeto formal. Por los segundos de modo internamente coherente, pero sin validez en cuanto emplean los mismos criterios para referirse a dos realidades distintas: la de la pintura y la de lo parapictórico.

El análisis del presupuesto que estaba en cuestión nos permite ahora afirmar la falacia de la concepción según la cual la pintura se sitúa hoy en «otro lugar» que la de los siglos anteriores. Su ámbito, su especificidad estética no ha cambiado. La pintura actual no es más ni menos, es sólo distinta. Como son distintos e irrepetibles dos individuos. O dos manzanas. La categoría más propia del arte, que es la de «creación», no depende en absoluto de que lo pintado sean manzanas o la alienación

del hombre actual. La transformación del objeto material en objeto formal del arte plástico se asienta en operaciones mentales, espirituales e imaginativas que le son propias y, pese a su casi infinita variedad, inconfundibles.

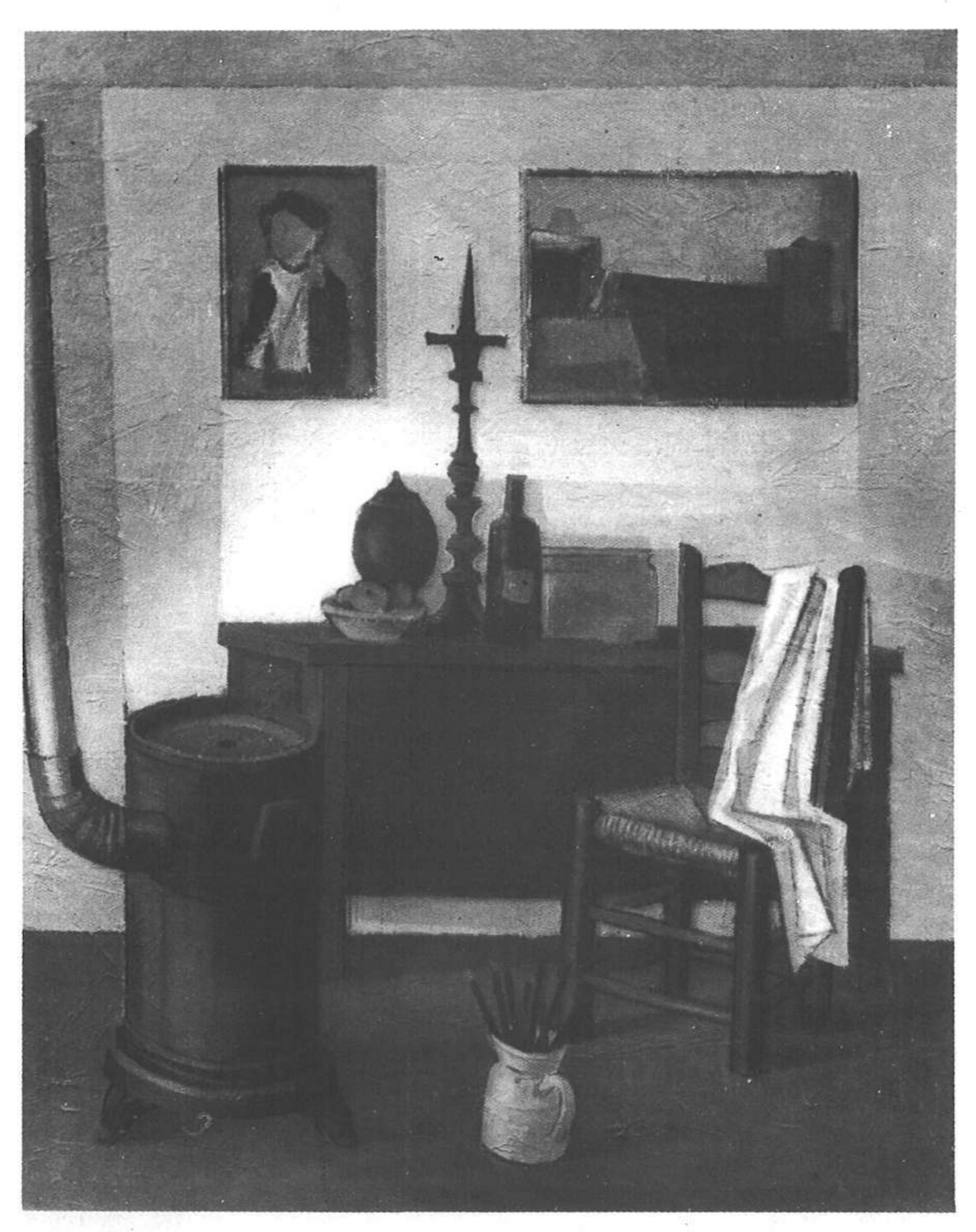
Estas conclusiones me obligan, no obstante, a dar una nueva formulación a la pregunta inicial, que ahora sería: ¿Pueden ser todavía unas manzanas objeto formal de la pintura actual? Con lo que entramos en el campo del otro presupuesto que se deducía de la segunda pregunta: ¿Qué interés encierra el preguntarse si unas manzanas pueden ser objeto formal de la pintura actual? Y había indicado que generalmente la réplica consistía en dar el problema por zanjado suponiéndole haber recibido adecuada y definitiva respuesta histórica.

Extrañará, sin duda, al lector que yo pretenda que, en efecto, tal respuesta existe y que al mismo tiempo me empeñe en volver sobre ello. Pero es que si bien es cierto que la respuesta existe, histórica y definitiva, no lo es menos que la vemos constantemente violada y olvidada. Y resulta que no soy yo quien vuelve a sacar a relucir algo de todos sabido, sino que parece haber un acuerdo generalizado en pro de su ignorancia. Varios son los factores responsables de este retroceso crítico: el desprecio de que hacen gala los historiadores por la crítica, el desprecio de que hacen gala los críticos por la historia, el desprecio de unos y otros por la teoría filosófica, la indigencia cultural en que se mantiene a las masas...

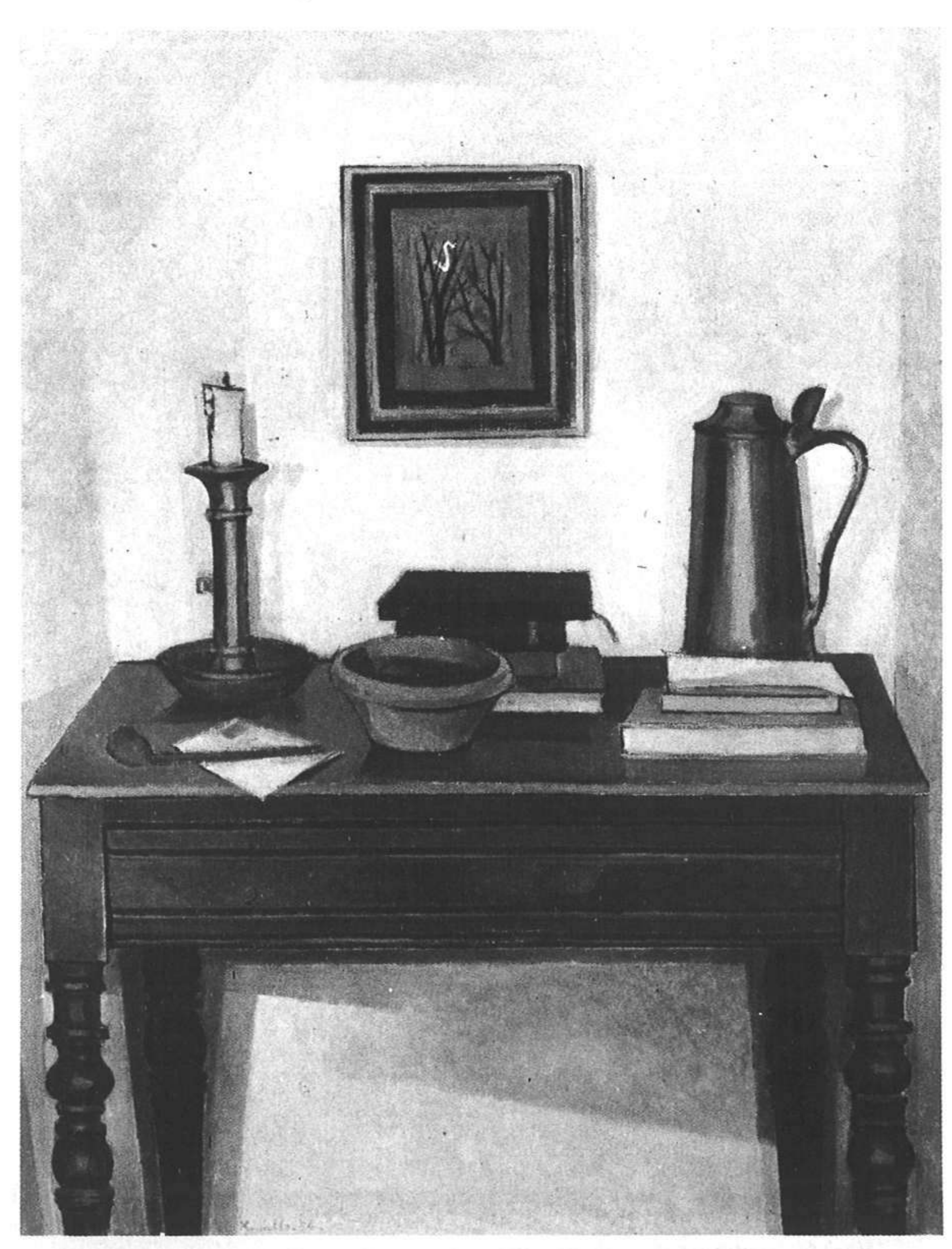
Sí, poseemos suficientes y sólidas respuestas como para saber que mientras haya pintura, y cualquiera que sean las circunstancias históricas, estará justificado tomar como objeto formal de la pintura un montón de manzanas. O el más fugaz y abstracto de los sentimientos. Esas respuestas cubren el ámbito del porqué y del para qué. Del cómo dependerán el logro estético, el carácter de creación que pueda corresponderle a una obra.

El citado olvido de esas respuestas históricas me obliga, en consecuencia, a repetir algunas de sus más decisivas formulaciones y a explicitar su sentido. Ya que sólo en su fundada universalidad vendrá a engarzarse la universalidad de la obra de Xavier Valls. La teoría estético-crítica necesita, exige, su aplicación a la consideración de casos prácticamente individuales a fin de revelar su carácter concreto. Como decía Kant, los conceptos sin intuición son vacíos, las intuiciones sin concepto son ciegas.

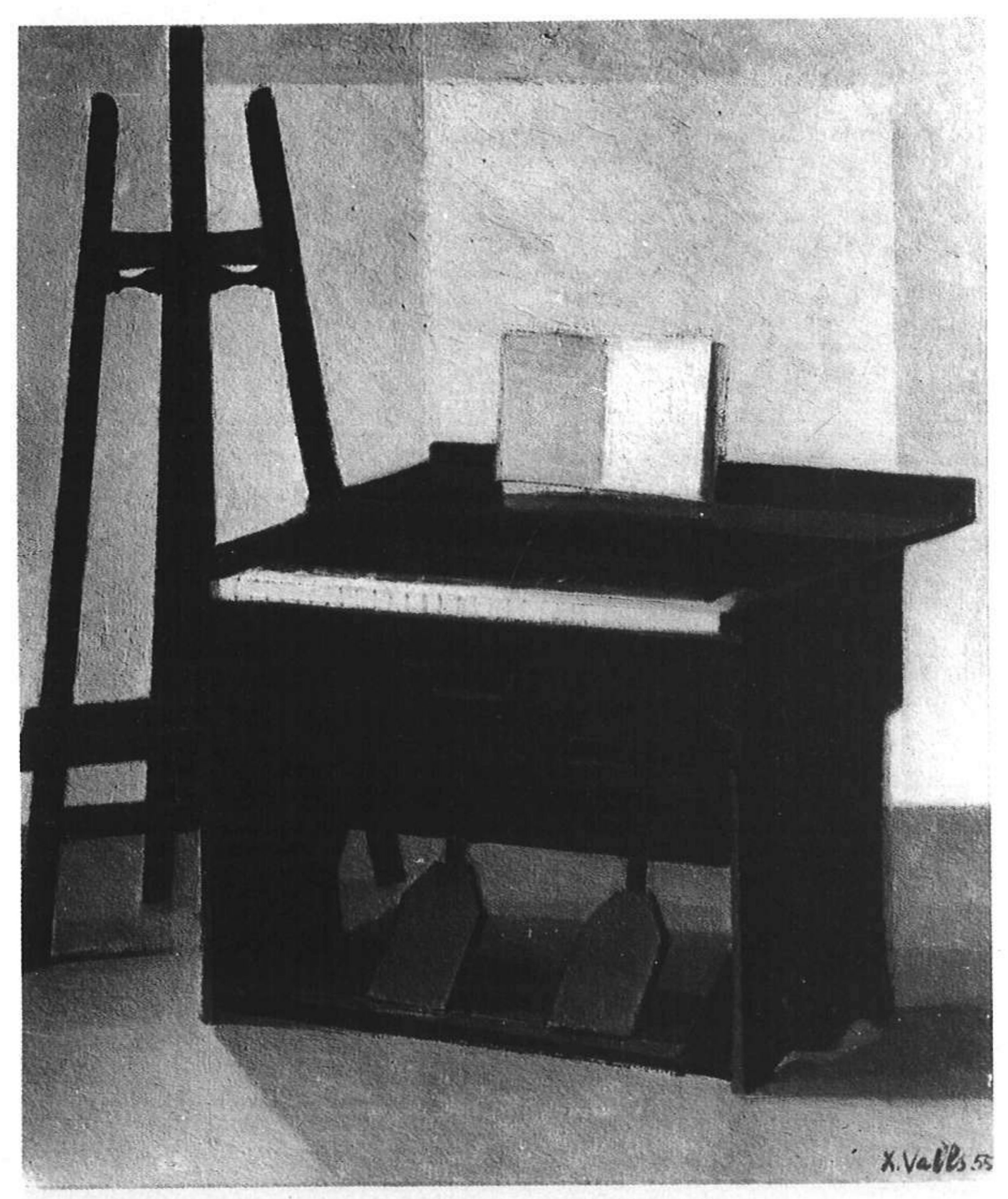
Repetidas veces, a lo largo de la historia, los más perspicaces espíritus han enumerado las notas consustanciales al arte; en otras palabras, lo han definido. Y ello es tanto más interesante cuanto que sin otro universo referencial que el figurativo, su agudo análisis de las relaciones



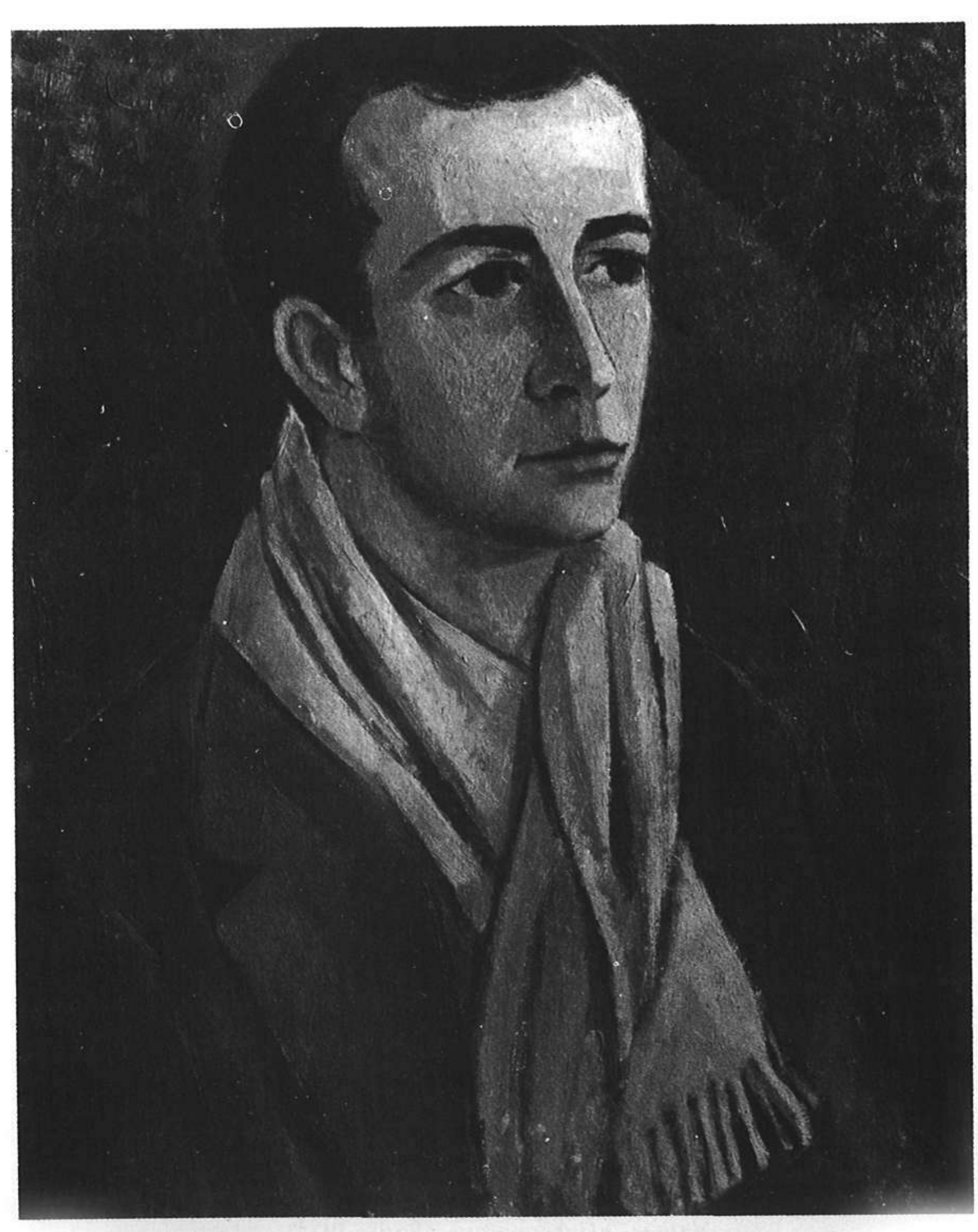
VALLS: *«Interior del taller» (1953). Colección Antonio Mira, Toledo.*



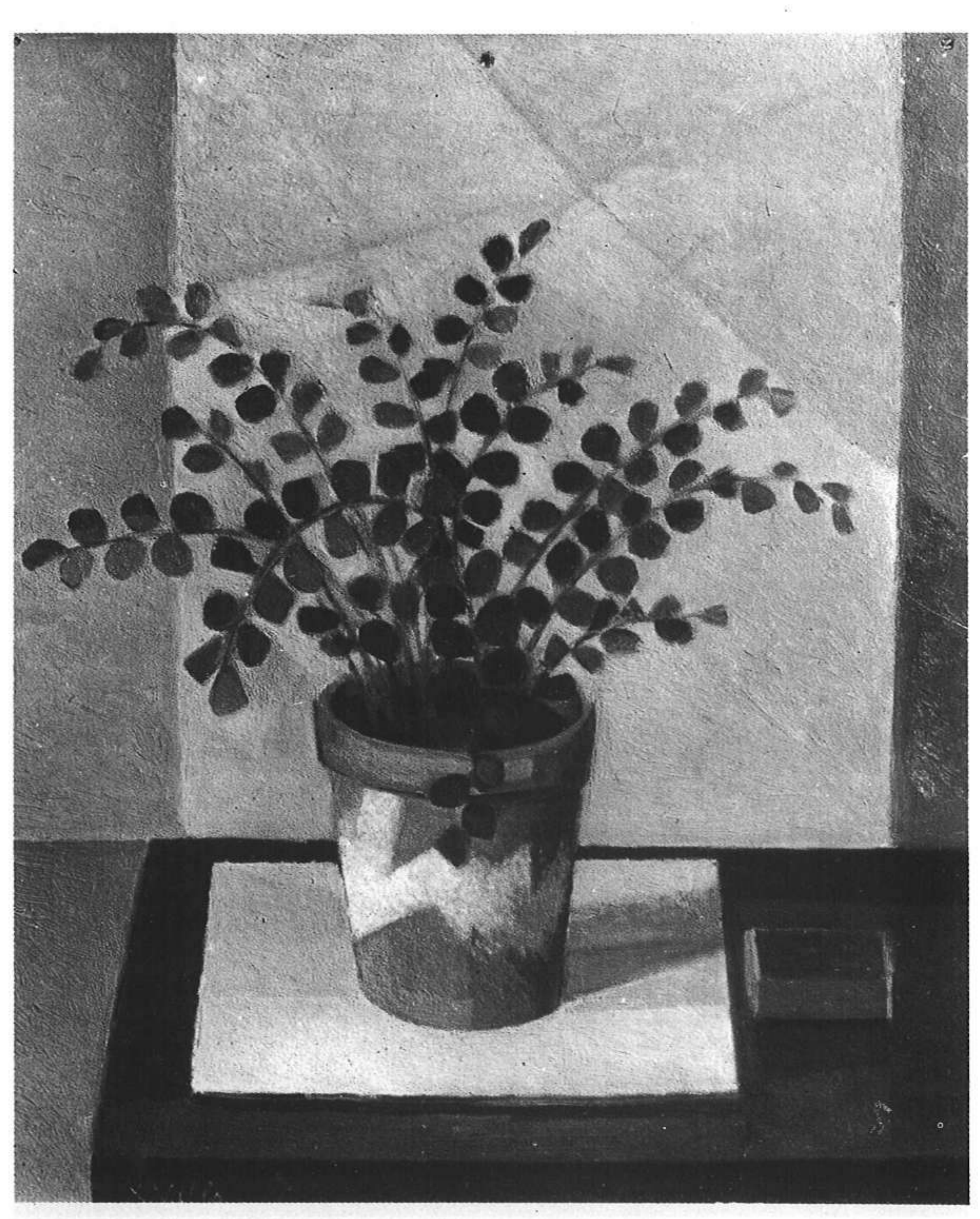
VALLS: *«Nature morte aux livres» (1954).*



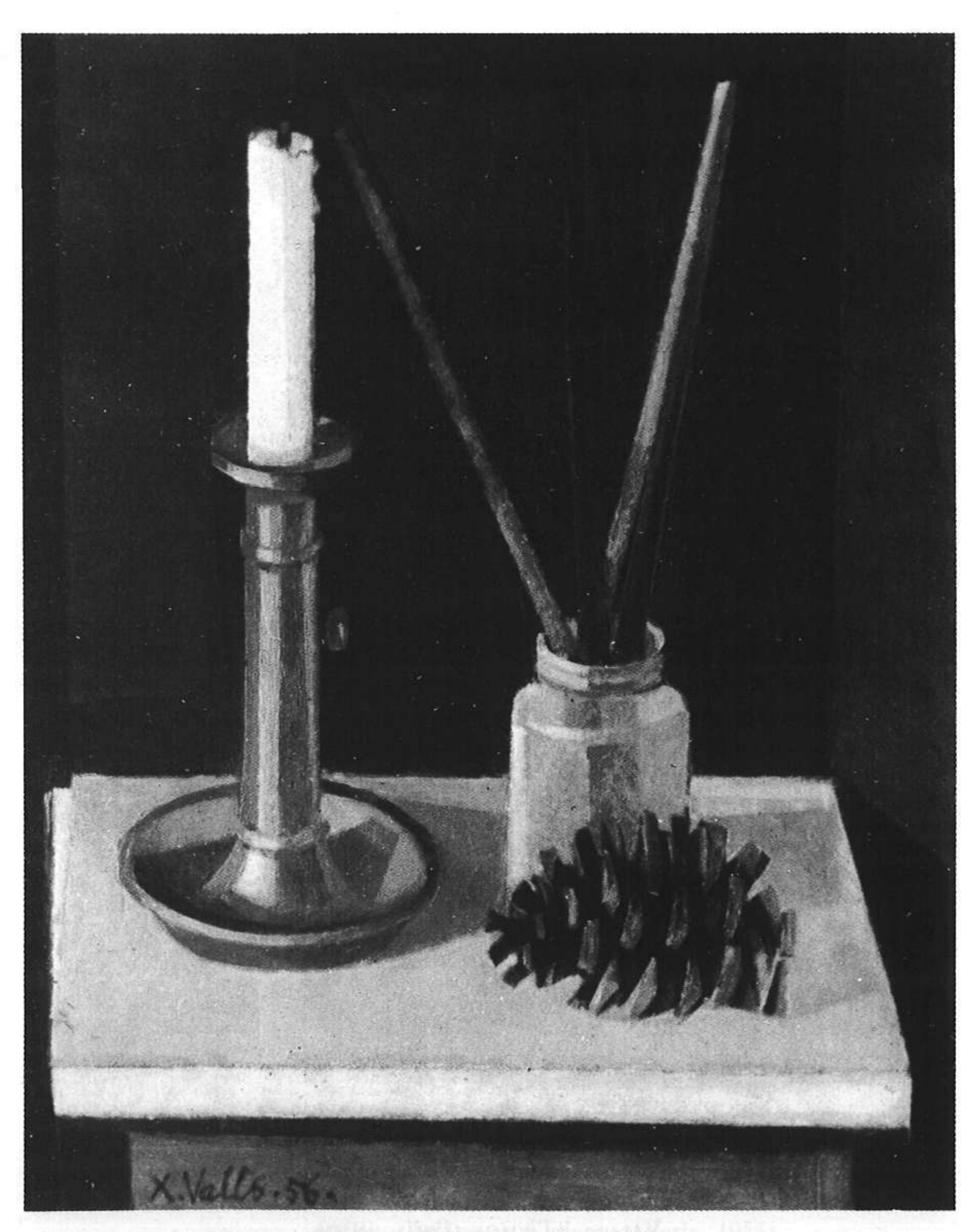
VALLS: *«Harmonium» (París, 1955).*



VALLS: *«Retrato de Julián Gállego» (París, 1955).*



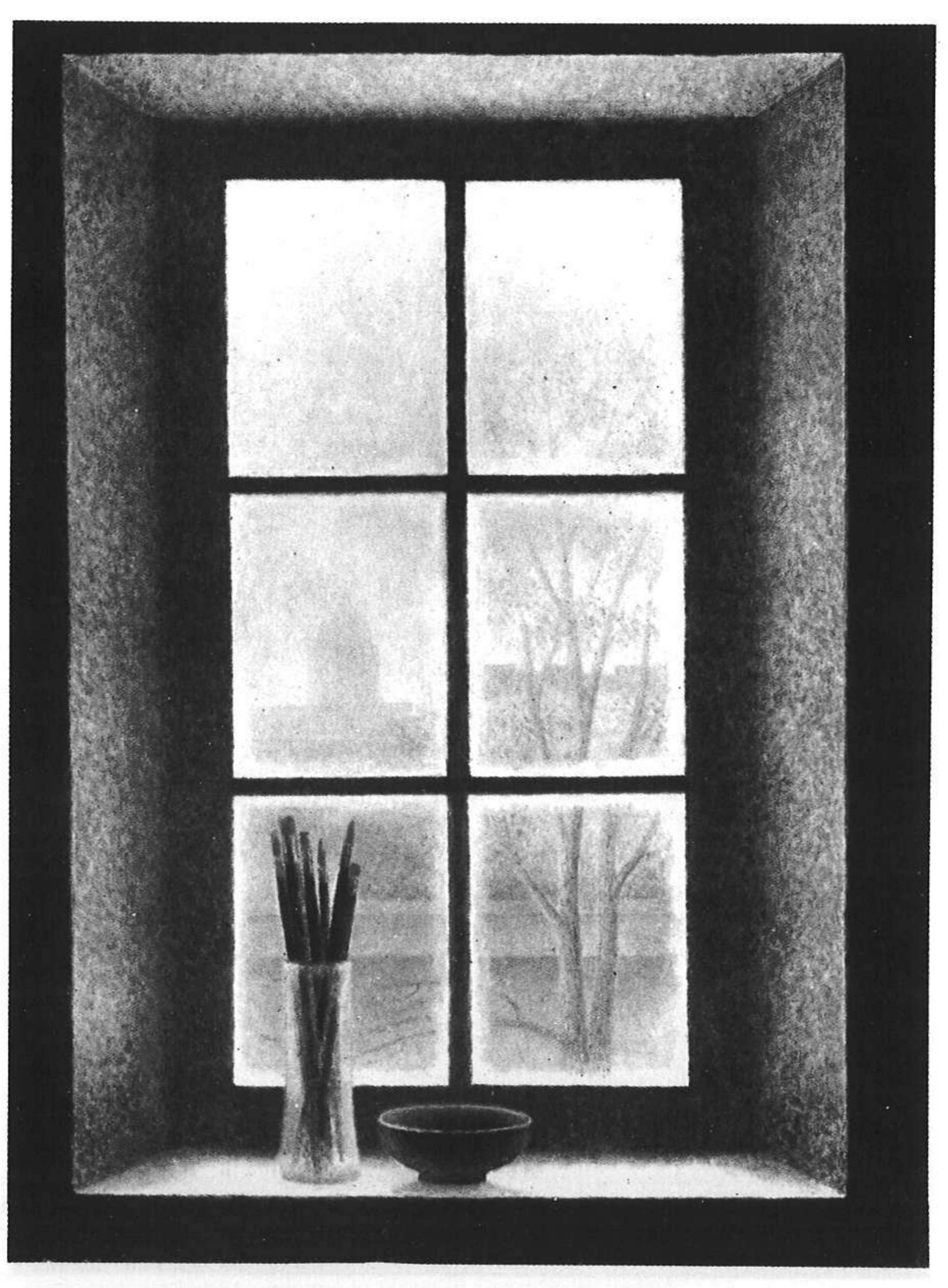
VALLS: «*Tiesto*» (*París, 1956*).



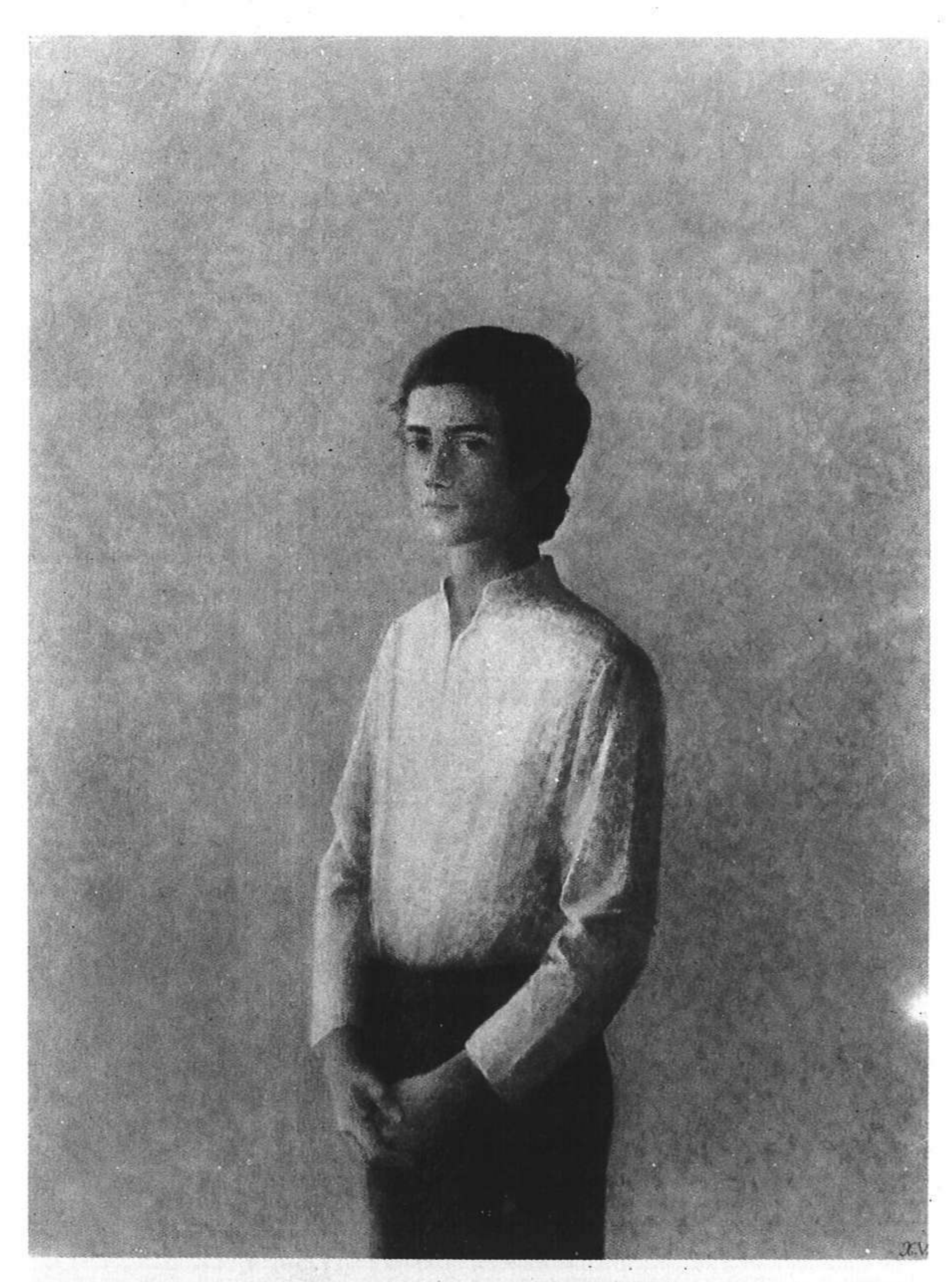
VALLS: *«Nature morte» (1956).*



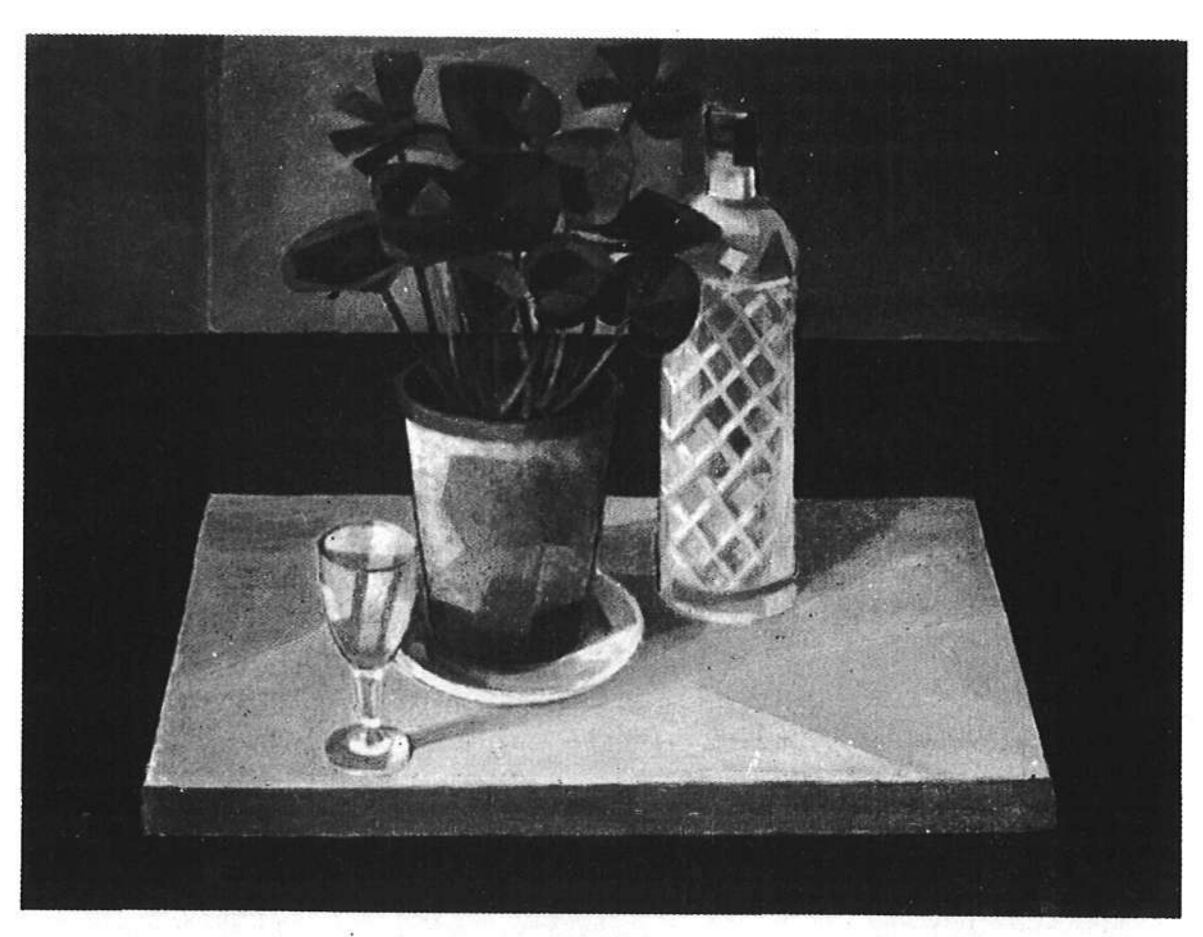
VALLS: *«Pandora», colección Sardá, Barcelona (1968).*



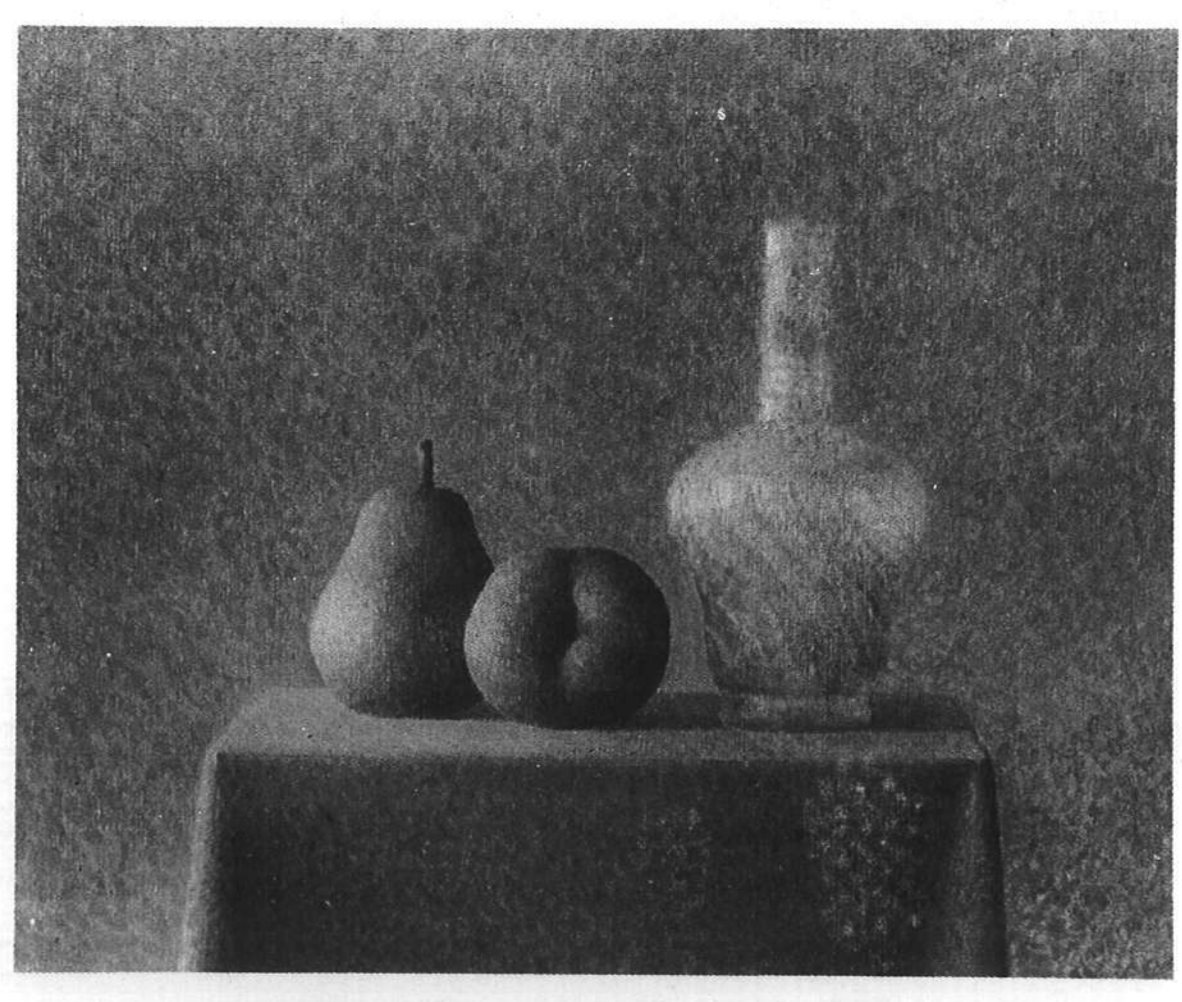
VALLS: «*Ventana del taller*» (1975).



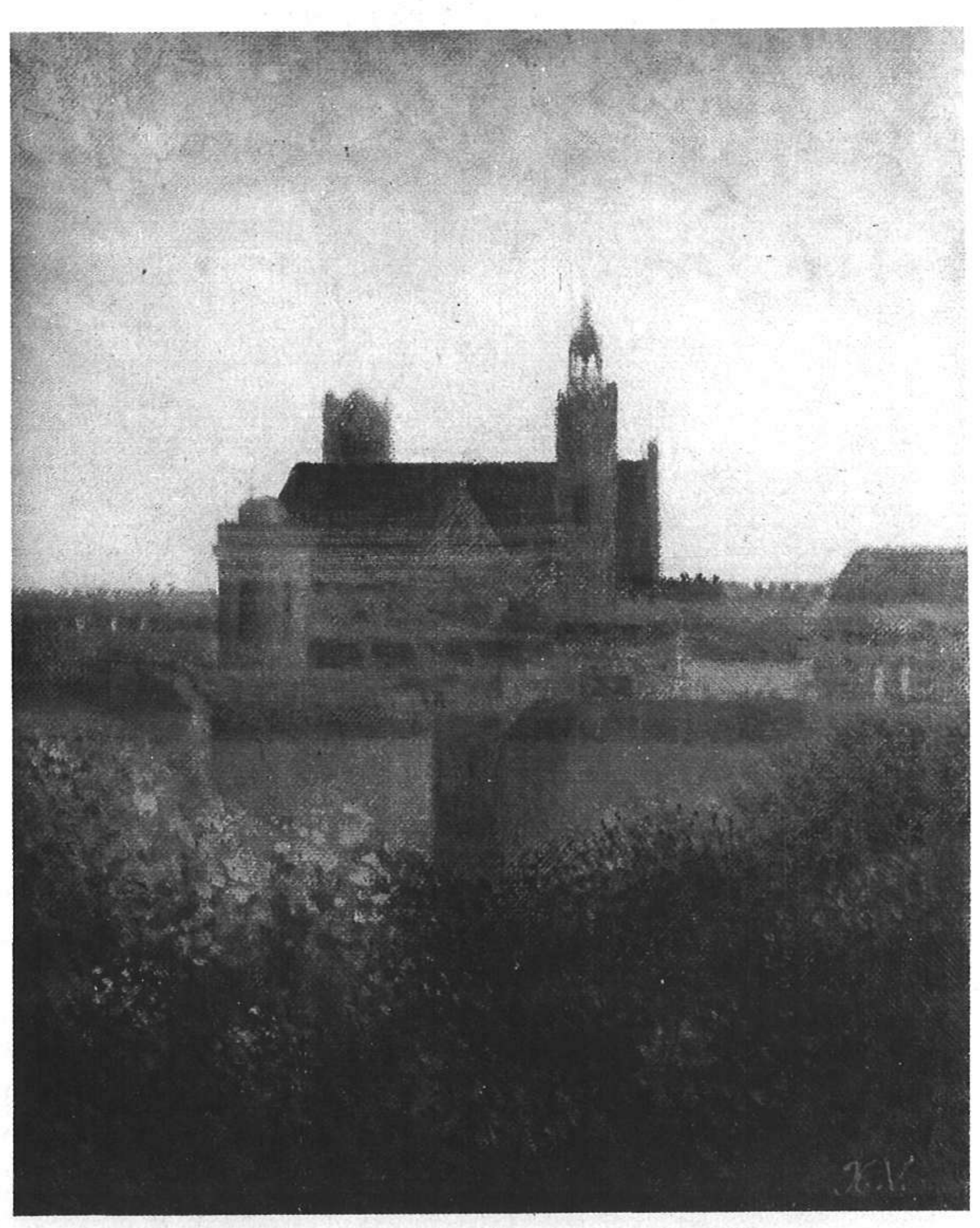
VALLS: *«Portrait de Manuel»* (1976).



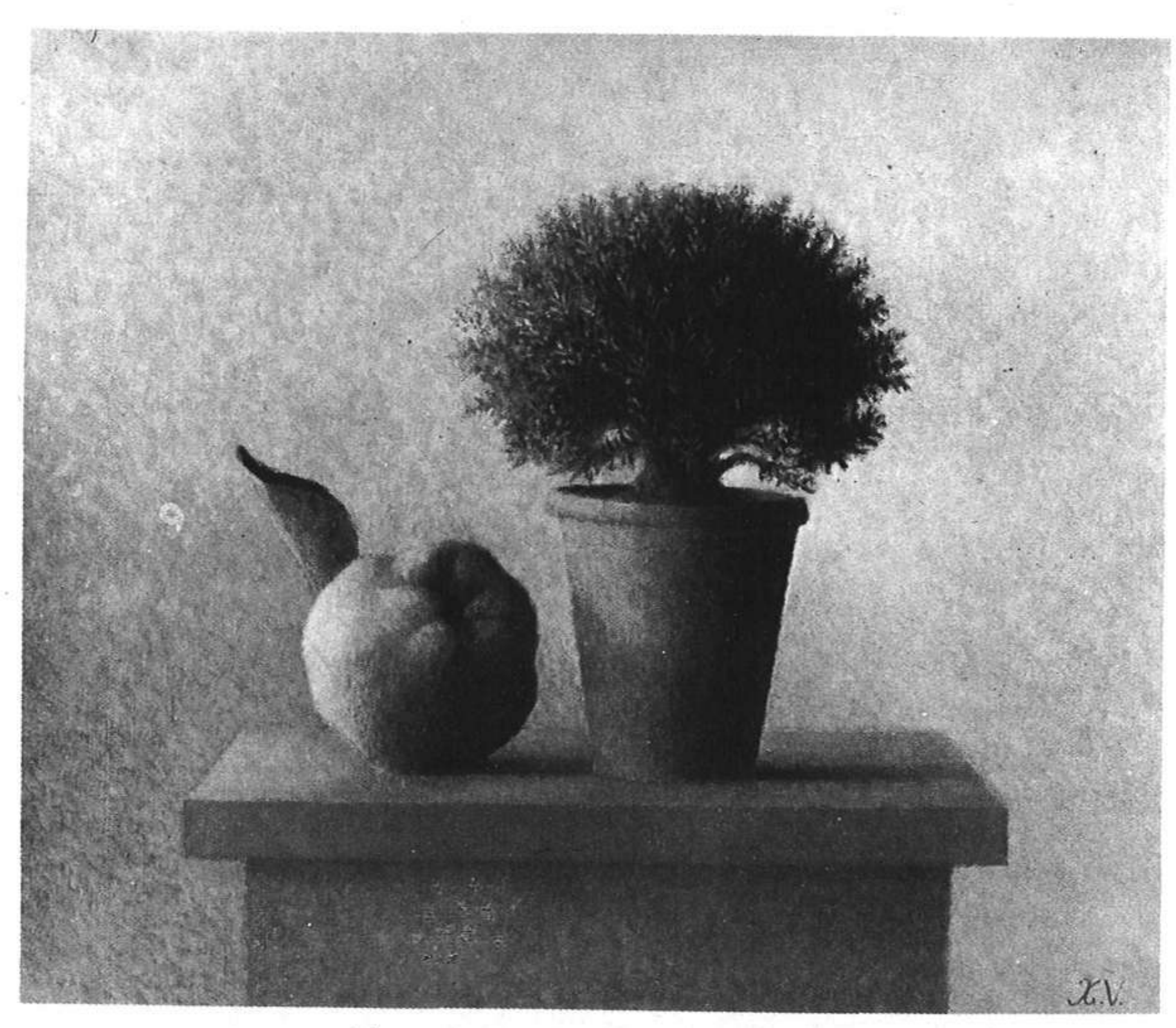
XAVIER VALLS: *«Maceta, botella y copa»* *(París, 1955).*



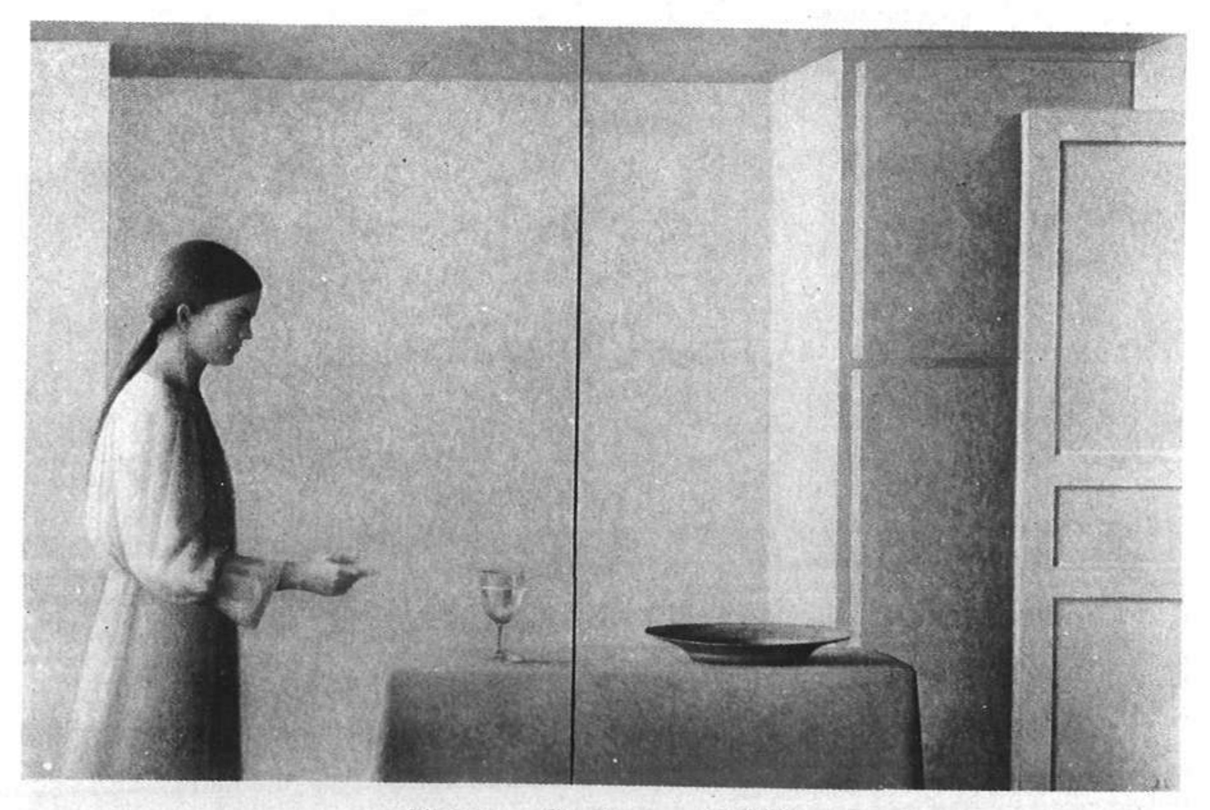
VALLS: *«Poire et bouteille»* *(París, 1977).*



VALLS: *«Montagne Sainte-Geneviève»* (1978).



VALLS: «*Tomillo y fruta*» (1978).



VALLS: «*Dyptyque*» (1979).

entre el ente real y su imagen pintada constituye el mejor criterio justificativo del arte abstracto.

Todos los pensadores a que voy a referirme poseen en común el hacer depender el arte, en tanto que tal, de la actividad del artista, nunca de la especificidad de lo representado.

Cierto es que a ellos se han opuesto siempre los realistas a ultranza, que hacen de la «mímesis» la nota por antonomasia del arte pictórico. Donde arte se confunde con técnica, con virtuosismo.

Platón, que creyó erróneamente que la pintura se reducía a la imitación, al ilusionismo, tuvo más razón en criticar dicha tendencia pictórica rebajándola al grado de copia de una copia.

Ni que decir tiene que elegir la «mímesis» como valor supremo haría desaparecer de la historia del arte a nombres tan eminentes como Tiziano, Velázquez, Rembrandt. Pero ya el mismo Aristóteles, que ha sido el máximo representante de esa noción de lo imitativo como esencia del arte, caía a veces en incoherencias fruto de la debilidad interna de la teoría mimética. Como cuando afirma: «Incluso las cosas que en la naturaleza seríamos incapaces de contemplar sin disgusto o asco, si las contemplamos en su reproducción artística, especialmente cuando dichas reproducciones son lo más realistas posible, nos producen placer». Asombra que el agudo y riguroso filósofo no advirtiera el salto cualitativo que daba entre el primero y el segundo término de su proposición. Porque una de dos: o tanto es el realismo que la reproducción ha de resultar tan desagradable como el modelo, o el placer sentido viene de algo más que el puro virtuosismo ilusionista.

El primero que, ya en la antigüedad, supo situar el problema en su verdadero terreno fue el crítico-pintor Jenócrates, que hizo de la simetría, del ritmo, de la composición en perspectiva, de los contrastes de color, del tono, no tanto elementos técnicos como medios expresivos. Más tarde, Plotino afirmará categóricamente que sólo hay arte cuando se trasciende la naturaleza. Esta dimensión espiritual, sin la que el arte no puede existir, nos la vuelve a indicar Plotino en un bello pasaje a propósito de la escultura: «El mármol que gracias al arte ha adquirido la belleza de la forma, parece inmediatamente bello no porque sea mármol —de lo contrario el mármol no sería menos bello—, sino precisamente porque posee una forma producida por el arte. En efecto, la materia no poseía esa forma que, antes de pasar al mármol, estaba en el espíritu del autor. Y esa forma no estaba en absoluto en el artista porque tuviera ojos y manos, sino porque poseía el arte».

Obsérvese que en ningún caso se trata de caer en el puro formalismo, lo que equivaldría, de un modo u otro, a volver al aspecto técnico, cuando no a reducir la pintura a lo simplemente ornamental. La partici-

pación mental, la operación imaginativa o espiritual que presupone el arte, implican la importancia del contenido significativo, pero contenido plásticamente mediatizado y universalizado. No lo olvidemos: contenido que de objeto material, se ha transformado en objeto formal plástico, o sea, trascendido, interpretado, transformado, en otras palabras, por el arte, y que por este hecho deviene otro y se carga de espiritualidad cuando el artista ha sido capaz de emplear los recursos plásticos y estéticos más adecuados, en fin, cuando ha alcanzado los trasfondos mágicos de la creación. Contrariamente a lo que muchos creen, en arte no se puede hacer lo que uno quiera.

Tomás de Aquino nos hace entrever asimismo toda la alquimia espiritual del arte cuando escribe que hay dos vías estimativas, la natural y la cognitiva, que conducen, respectivamente, al juicio natural, que encontramos en los animales, y al juicio racional, humano. El juicio estético, que es racional, no tiene, por tanto, carácter carnal, sino intelectual: *pulchrum respicit vim cogitativam*. Para Tomás de Aquino, lo que constituye la belleza de lo real no es tanto la apariencia sensible de las cosas como la forma inherente a las mismas, algo así como el meollo del ser al que sólo puede llegar el espíritu a través de operaciones que más que de verismo, son operaciones de estilización, que convierten a las cosas en signos. Así lo ve también Hourticq cuando, refiriéndose a la pintura de Giotto, nos dice que «no pintaba estrictamente lo que veía, sino lo que concebía... Giotto buscaba una verdad óptica mucho más alta que la verosimilitud óptica». Rechazo concluyente de las interpretaciones que se quedan a nivel de un burdo realismo inmediato.

No menos dignas de consideración, por su fineza de análisis, son las siguientes palabras de Cennini: «Para el arte que llamamos arte de la pintura hay que poseer la necesaria imaginación para, a través de la operación de la mano, hallar cosas no vistas (con apariencia de cosas naturales) y fijarlas con la mano haciendo ver como real lo que no lo es». Que podrían ilustrar asimismo la concepción de Alberti, según la que el pintor ejecuta con su mano lo que previamente ha comprendido con su espíritu.

Por su parte, el veneciano Marco Boschini escribía hacia 1670 que «la pintura forma sin forma, o sea, con una forma diforme, la verdadera forma aparente: ella es la que realiza el arte pictórico».

Llegamos así al pensador, que aun habiendo cometido imperdonables errores respecto al desarrollo histórico de las artes plásticas y a sus futuras posibilidades, ha determinado como ninguno las relaciones dialécticas entre la naturaleza y el arte. Me limitaré a entresacar, de su inmensa y siempre viva «estética», algunos párrafos decisivos: «Diciendo, de modo abstracto, que una obra de arte debe ser una imitación de la

naturaleza, parecemos querer imponer a la actividad del artista unos límites que le impiden, prácticamente, la creación propiamente dicha... El arte debe tener otros fines que los de la imitación puramente formal de lo existente, imitación que sólo puede dar lugar a artificios técnicos que nada tienen que ver con una obra de arte... Evocar en nosotros todos los sentimientos posibles, hacer penetrar en nuestra alma todos los contenidos vitales, realizar todos esos movimientos internos por medio de una realidad exterior que sólo tenga las apariencias de la realidad: en ello consiste precisamente el poder particular, el poder por excelencia del arte».

Claros y contundentes son los principios afirmados por Theóphile Thoré (1807-1868) en sus *Salones:* «El ideal reside en la manera de pintar y no en el tema... El tema es absolutamente indiferente en arte. Los arabescos fantásticos del Renacimiento han sobrevivido a miles de estatuas nobles. Un tarro de Chardin vale más que todos los romanos de la escuela imperial...». Y qué hay más de actualidad que este otro juicio inapelable de Thoré: «Las diferencias entre el público y los artistas no vienen, como suele decirse, de los temas tratados, sino del hecho de que el público quiere ver en la pintura el objeto en sí, mientras que el verdadero artista le ofrece un modo particular de ver y sentir».

Y Roger Fry escribe en 1927, a propósito de un paisaje de Cézanne: «Los objetos actuales que se ofrecen a la visión del artista empiezan por verse privados de todos los caracteres específicos gracias a los que percibimos su existencia concreta: quedan reducidos a no ser más que puros elementos de espacio y volumen. En semejante mundo abstracto, esos elementos son perfectamente coordinados y organizados por la inteligencia sensible del artista, que les da así una coherencia lógica. Dichas abstracciones son referidas de nuevo, a continuación, al mundo concreto de los objetos reales, aunque no por medio de sus particularidades específicas, sino por su expresión gracias a una estructura que varía constantemente».

En fin, Alejo Carpentier ha escrito las siguientes líneas sobre la pintura de Xavier Valls: «Pero si los pequeños polifonistas de lo cotidiano y familiar habrán de cumplir sus faenas en ordenada y consabida entrada de voces necesarias al diario discurrir de lo inmediato y temporal, el 'blanco lienzo' primordial persiste en su desvelo por significar, en medio de tantos objetos significantes, ofreciéndose—propicio, aquiescente, consentidor—a la fecundación de una mano, pero no de una mano que lo transforme en mero espejo de realidades inertes, sino en portador de imágenes trascendidas a lo poético».

En todo momento histórico ha habido, pues, espíritus bastante lúcidos para volver a encarrilar las concepciones sobre la naturaleza del arte,

cuando se han producido inevitables y empobrecedoras desviaciones, por la correcta senda.

Mucha tendría que ser la cortedad de miras para no ver que toda esa corriente de pensamiento a la que acabo de referirme justifica, desde las más firmes, rocas y hondas bases, todas las tendencias del arte, figurativas o abstractas, siempre que se trate precisamente de eso: de arte, de creación.

Lo hasta aquí dicho constituye, por otra parte, el armazón teórico en el que quiero insertar la obra de Xavier Valls. Se trata ahora, pues, de ver hasta qué punto la pintura de Xavier Valls materializa las operaciones espirituales y mentales capaces de elevarla al rango de arte, de ver lo que en ella haya de creación, de hacer resaltar toda su intransferible singularidad.

Aunque parezca poco, hemos fundado, por lo menos, que se puedan elegir manzanas o melocotones, una cesta o una jícara, como tema pictórico, sin dejar de ser un pintor actual o, lo que es más, un gran artista, puesto que lo esencial no estará en las manzanas, sino en la vida que a su imagen plástica sepa insuflársele.

Puede quedar, sin embargo, algún reacio que, con todo y aceptar la concepción del arte expuesta en estas páginas, siga preguntándose, esta vez con lenguaje más riguroso y alerta, si la imagen de tan humildes entes como los que en la pintura de Xavier Valls aparecen, es la más adecuada para una traducción espiritual de altos vuelos. Si la falta de nobleza de lo significado no ha de empañar fatalmente la nobleza, la grandiosidad, llámesele calidad estética, del significante o figura pintada. Burda artimaña de nuestro interlocutor, considerándolo bien, con intención de volver a las desusadas divisiones entre géneros mayores y menores, olvidando que la diferente intensidad de una descarga nerviosa no servirá nunca de patrón, no podrá nunca significar una diferencia de calidad. La trágica belleza de los elementos naturales desencadenados en nada supera a las secretas delicadezas de la más humilde florecilla del campo. Cierta calidad de silencio nada tiene que envidiar a la más perfecta de las violentas notas wagnerianas. Gracias a que así son las cosas ha habido un Francisco de Asís, y siguiendo sus pasos, un Giotto y un Fra Angélico. La naturaleza nos es en esto de muy buen consejo demostrándonos cuán necesaria le es a la vida del universo el equilibrio de los contrarios: día/noche, frío/calor, mar/tierra, tempestad/bonanza, etc. Aburridísimo y, finalmente, banal sería el arte si sólo se ocupara de las grandes pasiones, de los grandes desgarros y angustias, o sólo de los sentimientos poéticos, de las emociones entrañables, de nostalgias e intimidades. Tan necesaria nos es la digna sobriedad de Sánchez Cotán, la apretada suntuosidad de Zurbarán, la severa distanciación de Velázquez,

como las místicas exasperaciones del Greco, las desaforadas visiones goyescas, la descomunal tragedia del Guernica.

John Ruskin (1819-1900) se ha referido a este mismo problema de la nobleza temática en términos ejemplares: «Adorad a un halcón como lo hacían los egipcios y lo pintaréis como jamás lo pintará quien sólo vea en él a un bípedo con plumas, porque el éxtasis que habréis experimentado pasará de vuestras manos a vuestro cuadro y os dará el poder de comunicar idéntico transporte a los demás... La función del artista en este mundo consiste en ser una criatura que ve y que vibra, un instrumento tan tierno y sensible que en el libro de su memoria no puedan ser olvidados ni palidecer la menor sombra, ningún color, una sola línea, ninguna expresión evanescente y fugitiva de los objetos visibles que se hallan en torno suyo, ninguna de las emociones que esos objetos hayan podido comunicar a su espíritu... Pedimos al arte que fije lo que es fugitivo, que esclarezca lo que es incomprensible, que dé un cuerpo a lo inconmensurable, que inmortalice las cosas que no duran. Todo lo que es infinito y maravilloso, que el hombre pueda percibir sin comprender, amar sin saberlo definir, tal es la finalidad total del gran arte».

Palabras que parecen dichas expresamente para la pintura de Xavier Valls y que no pueden expresar mejor la amplia gama que, del más humilde de los objetos al más exaltante de los ideales, es digna del gran arte. Quién ignorará todavía que en el más nimio y banal de los objetos se encierra el misterio todo de la creación. Sólo quien no tenga ojos para ver o corazón para sentir.

También Hegel nos ha dejado algunas líneas dignas de mención sobre esta cuestión: «El contenido de la obra de arte puede ser completamente indiferente y no ofrecer a nuestros ojos en la vida ordinaria, fuera de la representación artística, más que un interés momentáneo... Pero lo que nos atrae en esos contenidos, cuando son representados por el arte, es justamente esa apariencia y esa manifestación de los objetos en tanto que obras del espíritu, que hace sufrir al mundo material, exterior y sensible, una profunda transformación». Para Hegel, la apariencia creada por el espíritu es, en comparación con la prosaica realidad existente, un milagro de idealidad. Idealidad gracias a la que el arte «imprime valor a los más insignificantes objetos en sí que, pese a su insignificancia, él fija para sí convirtiéndolos en su finalidad y llamando nuestra atención sobre cosas que, sin él, nos pasarían totalmente desapercibidas». Sin olvidar ese otro milagro del arte consistente en hacer duradero lo que, en su estado natural, es fugitivo y pasajero. El arte lo salva todo de la existencia perecedera y evanescente.

Una vez más encontramos al ente finito, cotidiano, fugitivo, trascendido y justificado por la plasmación artística cuando ésta es tal, es decir,

creación, savia segregada por el espíritu. El arte añade a los más banales objetos una calidad y una significación superiores. Ello gracias al «amor, a la inteligencia, al espíritu, al alma con que el artista los aprehende y se los apropia, insuflando así, por su entusiasmo, nueva vida a las creaciones de su arte».

Y es que ante la pintura de Xavier Valls cabe una reacción semejante a la de Charles Bouleau respecto a Vermeer: «Cuando contemplamos una pintura, el espíritu se da cuenta, la mayor parte de las veces, de la convención que está en juego y se presta a ella. Pero ante una tela de Vermeer, nos quedamos confundidos, absortos: nos damos cuenta con cierta vergüenza de que jamás habíamos visto así a esa naturaleza que creíamos conocer..., tan bella, tan profunda, tan impregnada de luz».

Decididos a agotar los problemas en torno al tema, cabría preguntarnos, finalmente, por qué Xavier Valls se ha atenido, prácticamente desde el principio, a ese limitado mundo de intrascendentes objetos cotidianos. Aceptamos, por lo dicho hasta aquí, que cualquiera de esos objetos puede dar origen a las más sublimes expresiones artísticas, pero podemos querer saber por qué ha sido precisamente ése el universo elegido por Valls.

Cuestión que escapa de los dominios de lo estético para sumergirnos en el de lo psicológico. Es una elucidación en la que nos movemos a nivel de las motivaciones, no de los resultados. Investigación que enriquecerá siempre, qué duda cabe, las connotaciones de determinada creación artística, pero que no añadirá nada, en cambio, a la comprensión de los valores estéticos plasmados por la misma. Las consideraciones sobre el temperamento personal del artista no ofrecen el menor criterio para prejuzgar de la obra de arte propiamente dicha. No hay relaciones proporcionales entre el valor estético y la constitución psicológica. El mismo tipo de constitución psicológica puede dar lugar a los más diversos productos artísticos. Pienso, con Arnold Hauser, que «además de los motivos personales y de los fines prácticos en los que se basa, el arte contiene un sinnúmero de elementos tradicionales y convencionales, que el artista se incorpora a menudo totalmente, pero cuyo origen no se encuentra en las necesidades subjetivas y en las intenciones de éste. El supuesto de que en el proceso de creación artística cada paso tiene una significación o función estética e incluso un 'sentido' objetivo, provoca la apariencia de la necesidad, cuando en realidad dominan la libre elección y el acaso».

Lo único que extraestéticamente puede mostrarnos el universo plástico de Xavier Valls es su modo personal de enfrentarse con la realidad, una actitud singular que funda la singularidad de su pintura, traduciendo así las simpatías y antipatías que le son propias. Adivinamos en él tanto una pasión por su entorno más inmediato, como una especie de aspira-

ción inconfesada a remodelar la realidad. Nos es difícil, sin embargo, salir de la pura constatación, del patente amor de Xavier Valls por las «vidas silenciosas» que son los entrañables objetos que lo acompañan en su existencia diaria. «Sólo puedo pintar lo que amo», ha declarado Valls en una ocasión.

Hay en estética dos momentos irreductibles a toda demostración lógica: el que a una composición le pertenezca el carácter de obra de arte, lo que va más allá de las perfecciones formales, aunque éstas sean *sine qua non,* y que yo califico de «misterio» de la creación, y el de las afinidades electivas del artista respecto a su obra.

Es curioso observar cómo, en dicho aspecto, todo parece estar decidido desde el comienzo, dado de antemano, de modo inherente y consustancial. Hay, en este sentido, un fenómeno que me ha llamado siempre poderosamente la atención. Y es ver que, prácticamente en todos los artistas, nos es posible descubrir en sus obras más primerizas, aquí y allá, en estado bruto e inconsciente todavía, algunas notas, lineales o cromáticas, que constituirán en la obra de madurez lo esencial de las preocupaciones estilísticas y significativas.

Vemos, en todo caso, que el problema no está en las ambiguas relaciones entre el artista y su temática. Más decisivo es descubrir hasta qué punto le presta vida y autenticidad. Que sea a través de una composición abstracta, de un paisaje o de un montón de manzanas, lo que el artista busca y traduce es la necesidad de transformar el mundo, y haciéndolo, de transformarse a sí mismo. Dando contenido y forma personal a cualquiera que sea el asunto, el hombre exterioriza su espíritu y se reconoce como hombre.

De todos modos, y en último término, quizá no haga Xavier Valls, en la elección de sus asuntos, más que inscribirse en una de las grandes corrientes genéricas de la historia del arte. Lo que sería ver el problema desde algo así como una tipología caracteriológica del artista en cuanto tal. Porque los objetivos de una individualidad artística no pueden explicarse siempre por sus estados de ánimo, que dejaría fuera las similitudes entre personalidades con actitudes muy diversas. Escribe Arnold Hauser, en su *Teorías del Arte,* que «sea cual fuere la importancia de los motivos personales en la actitud del artista frente a una dirección estilística, y sea decisiva o no su actitud personal para el carácter estilístico de su obra, lo cierto es que todo problema se le presenta en la forma de un dilema psíquico, de la misma manera que toda solución se le presenta como resultado de una decisión personal. Cualquiera que sea el estilo de las obras artísticas, sus autores adoptan de alguna manera una actitud frente a las posibilidades estilísticas y participan personalmente en la dialéctica histórica». El dilema de que habla Hauser ha sido

resuelto por Xavier Valls, tanto por razones temperamentales propias como por sus capacidades realizadoras, en el sentido de la inclinación por las composiciones de tono intimista, entre musical y meditativo, más próximas de la sobriedad espiritualista y contemplativa, que de las exaltaciones visionarias. Lo que permite situarlo al mismo tiempo dentro de una fuerte tradición española, a veces curiosamente silenciada, y de una corriente internacional no menos perenne. La primera de dichas filiaciones la encontramos ya expresada, con su proverbial agudeza, en un artículo de Julián Gállego de 1956: «Hay una España de mueca y arrebato, la de las fachadas de Churriguera y las pinturas negras de Goya, la de las procesiones de Gutiérrez Solana y las corridas de toros de Picasso... Hay otra España, más íntima, más secreta, hecha de ternura contenida, de discreción y de silencio, de sensible severidad: la de El Escorial, la de los frailes de Zurbarán, los bodegones de Cotán o Menéndez, los retratos grises de Velázquez o Goya. A esta España mesurada y sin aspavientos... pertenece Xavier Valls». En cuanto a la segunda filiación, más internacional, baste recordar los nombres de Fra Angélico, Vermeer, Chardin, Seurat, Bonnard, entre otros.

II

El último párrafo del apartado anterior me lleva a prolongaciones en el empleo del término «filiación», que deseo aquí dilucidar. Me refiero concretamente a esas otras filiaciones respecto a artistas determinados de que suele ser objeto la pintura de Xavier Valls.

Aparece así con mucha frecuencia el nombre de Seurat. Y lo malo del caso está en que se haga inmediatamente referencia al puntillismo. Lo que equivale a desconocer o la técnica de Seurat o la de Valls. Que es el mismo error que se comete cuando se habla del impresionismo de Velázquez porque pintaba por pinceladas sueltas, tachistas. En el que caemos asimismo cuando decimos que Soto o Cruz-Díez son artistas cinéticos. Imperdonable falta de rigor en el vocabulario.

Es cierto que Valls, que emplea unos pinceles finísimos, pinta por medio de pinceladas sutiles, mínimas, que en sí mismas pueden parecer casi puntos. Pero Seurat se servía de ese procedimiento con vistas a una aplicación del color según reglas científicas, que no corresponde en absoluto a Valls. El divisionismo de la pincelada se acompaña, en Seurat, de un divisionismo de tintas. Xavier Valls trabaja, por el contrario, por colores unidos modelados, en cuanto al valor, mediante el mismo tono. El resultado es, en el pintor catalán, una aterciopelada irisación de los planos que puede producir efectivamente una sensación vibratoria seme-

jante a la de algunos cuadros de Seurat, pero cuya naturaleza es radicalmente diferente. Hay ahí, sin la menor duda, en ese fenómeno secundario, una ligera aproximación entre ambos artistas, aunque no sea la que generalmente se pretende. Diré, sin embargo, que los que tienden a comparar a Seurat y Valls no lo hacen siempre sin razón, por más que no den con el motivo real. Todo viene de la otra filiación, más soterrada, que establece la familiaridad entre ambas pinturas por su aspecto meditativo, retenido, que nos permitiría hablar asimismo de ese esfuerzo a que parecen entregarse ambos por canalizar la efusión. Lo poético que emana de sus obras traiciona una pudorosa intransigencia. Los dos procesos creadores se asemejan, en fin, en el modo en que persiguen con ahínco el poder captar y plasmar el instante eterno de lo fugaz. Estoy seguro de que los que gustan de buscar la paternidad de la pintura de Valls en la de Seurat no han pensado nunca en el cuadro de este último titulado «Le Chenal de Gravelines», que es el que con mayor fuerza nos puede sugerir una similitud mental de universos, por su luminosidad, por la fineza de los reflejos. Finalmente, donde Seurat y Valls están más cerca es en los dibujos, donde ambos usan, con resultado muy próximo, una suntuosa gama, que va del gris más claro al más aterciopelado negro, en una perfecta ciencia de los valores.

Cuando no es Seurat, es Morandi el que viene en ayuda de quienes se empeñan en verlo todo según órdenes y jerarquías. Repetiré que si hablamos de similitudes de atmósfera, no sólo hay que mencionar a este pintor italiano, sino a otros muchos. Pero si pretendemos establecer lazos genealógicos, la referencia me parece aún más desacertada que para Seurat. Primero, aunque sea de poca monta, pese a su interés histórico, porque Xavier Valls sólo conoció la pintura de Morandi cuando su lenguaje plástico poseía ya todas las características que son actualmente las suyas. En segundo lugar, porque si exceptuamos algunos de los objetos que constituyen sus temas, la manera de uno y otro difieren profundamente. La tersura de las luces de Valls poco tienen que ver con los trallazos de Morandi, con sus empastes; las fibrosidades de Morandi con los aterciopelados de Valls. En una palabra, la pintura de Morandi es matericopoética; la de Valls, luminocopoética.

Tenemos, por fin, a Luis Fernández, tercero de los nombres que suelen evocarse cuando se analiza la pintura de Xavier Valls. Este caso merece un poco más de atención. Sobre todo, porque ambos pintores se conocieron y entablaron amistad, porque Luis Fernández alentó a Valls para que siguiera elaborando la pintura que le era propia y sentía cuando las tentaciones de la abstracción, que hacía estragos, eran más fuertes, y para terminar, porque hubo cierto momento en que Valls pintó algunos cuadros de clara inspiración, esta vez sí, en la obra de Fernández.

De ahí a pretender que la pintura de Valls de los quince últimos años no hace más que seguir las pautas de la de Luis Fernández, hay un paso que nadie que tenga ojos y sensibilidad está autorizado a dar. Hay entre ambas creaciones diferencias que yo calificaría de metafísicas. La mirada de Luis Fernández es, para decirlo con palabras de Claude Esteban, «una mirada a la miseria material y moral del mundo». La de Valls se encamina, por el contrario, a desvelar la tibieza entrañable de las cosas o de los seres queridos. El mismo Claude Esteban decía en su artículo sobre Luis Fernández publicado en *Guadalimar* (noviembre de 1976, núm. 17), que el pintor asturiano parecía proponerse «restituir a lo más cotidiano su dignidad trágica». Sentimiento que no puede despertar en absoluto en nosotros la plástica de Xavier Valls. La pintura de Luis Fernández tiene carnosidades de arista y piedra; la de Valls, jugosidades de fruto maduro. Hay en Luis Fernández un lúgubre presentimiento de caducidades, y en Valls, inmovilidades de eternidad.

Las filiaciones, las comparaciones empleadas con tiento y tino, no dejan de ser positivas para establecer sistematizaciones históricas necesarias para la globalización del pensamiento. Pero sin más. Acentuar esos puntos puede llevar a resultados completamente desconcertantes: «Es indudable—escribe Hauser—que Philipp Emmanuel Bach era un compositor más original que su padre, que la música de Haydn tuvo menos precedentes que la de Mozart, que el idioma de Debussy reviste un carácter más revolucionario que el lenguaje formal en que se expresa Verdi. Perugino, Dosso Dossi, Lorenzo Lotto, Pontormo, son talentos más singulares, más originales, que Rafael o Tiziano. Pero ¿quién se engañará en el juicio sobre su valor?»

III

La obra de Xavier Valls ha tenido un lento, parsimonioso desarrollo. Y cada nueva tela parece repetir en su gestación la laboriosa evolución del ciclo completo. Sin altibajos, sin mutaciones violentas, siguiendo una línea constante en la búsqueda del lenguaje que mejor pudiera traducir su íntima relación con los objetos de su mundo personal. En las reproducciones que acompañan a este artículo es fácil ver la orientación y significado de los cambios que se han ido produciendo en el trabajo del artista. Podemos agrupar dichas obras en dos series: las de los años cincuenta y las posteriores a 1960.

Observamos en seguida que el contenido es prácticamente el mismo. Pero no su plasmación, su materialización, lo que provoca de unas a otras la aparición de diferencias de fondo considerables. Dos cosas nos llaman

inmediatamente la atención en la primera de las series citadas: la sequedad del dibujo y lo apagado de los tonos. Claro está que para estos últimos, el negro y blanco dificultará enormemente que el lector pueda adquirir una imagen clara de las descripciones y matizaciones a que se va a hacer referencia. Se consigue, sin embargo, apreciar suficientemente la diferencia de vivacidad, de luminosidad, que he citado.

Las composiciones de los años cincuenta están transidas, en efecto, de tristeza. La sequedad del dibujo y la sombría ambientación les prestan un inconfundible acento de miserabilismo, en el que hemos de ver, sin duda, las influencias de Gruber muy extendidas, en los difíciles años de la posguerra, entre la joven pintura figurativa, cuyo pintor más descollante era entonces Buffet. Los diferentes elementos de las telas de aquellos años parecen organizarse, además, de modo forzado, impresión a la que no deja de contribuir la innegable voluntad de rellenar toda la superficie de la tela, de evitar los vacíos, los huecos, incluso las distancias. No hay la menor brizna de aire, la menor sensación atmosférica entre los diferentes componentes, por lo que éstos aparecen ahogados. El recurso halla su razón de ser en la intencionalidad expresiva, en el espíritu que Xavier Valls quería transmitir a la obra, puesto que así se acentúa el buscado patetismo. Los objetos se incrustan en los fondos empastados, cuya arquitectónica geometrizante añade, si fuera necesario, aún más severidad al conjunto. Los volúmenes no acaban de afirmarse, la resolución en aristas de algunos de los objetos despierta lejanos ecos cubistoides, introduciendo así rigideces frías y distantes. Mundo acongojado y acongojante, como si el ser humano se hubiera retirado de él dejando, como única huella de su paso, los inertes restos de sus utensilios cotidianos. Desolada soledad en la que ni siquiera reina el silencio, sólo un temible vacío. La luz está también ausente. Son presencias en su máxima desnudez cadavérica, angustiosamente resecas.

Sin embargo, tenía que haber ya en esas obras algo de los melodiosos acentos de las posteriores. En esa obsesión por aislar el objeto, por encerrarlo en interiores sin contacto con el día, por disecarlo hasta el extremo, debía apuntar ya forzosamente el incontenible deseo de apropiárselo, de entrar en simbiosis comunicativa con él, de meterse en sus entrañas hasta resucitarlo a nueva vida. Para poder someter el objeto a la mágica alquimia de la transmutación había que empezar por hacerlo presente. Una vez plantado ahí, con las pobres apariencias de su ósea desnudez, iba a iniciarse el secreto, el íntimo diálogo transfigurador.

Que fue una etapa de iniciación, de primeros ritos de encantación, lo demuestra lo relativamente breve de su duración. Fase de tanteos en la que hoy adivinamos toda la obstinación, toda la tensión que los guiaba en pos de la presentida revelación.

Poco a poco, los cuerpos se fueron desmaterializando, y en la transfiguración, empapándose de luz, de savias etéreas, de misterio. Y con la luz penetró en los intersticios de su espacio la atmósfera. De los fondos se borraron los últimos trazos anecdóticos. La pincelada minuciosa, operando por levísimos toques, fue introduciendo las vibraciones lumínicas por todos los rincones. Y los objetos surgieron así purificados, dotados de una corporeidad, de un volumen inmaterial, traslúcido, inefable. Pero no por una luz venida artificialmente del exterior, distribuida en valores, sino tonal, es decir, emanando de los propios objetos. Los fondos grises, irisados por el juego de los contrastes simultáneos, o sea, levemente teñidos por el reflejo de los carmines, rosas, malvas, azules, verdes, amarillos o naranjas, que intervienen en las distintas armonías compositivas, hacen que estos últimos se desplieguen en toda su riqueza de saturación e intensidad. Es inconcebible precisamente el modo como Valls consigue en los tonos el más preciso equilibrio: entre la viveza y la suavidad; entre las luces y las sombras, degradando o quebrando las tintas, con lo que las segundas no pierdan jamás una tenue caricia de las primeras; entre la unidad tonal general y el color local de cada elemento, esta vez haciendo que en cualquiera de las tintas participen levemente los reflejos de las otras. De ahí la inaudita belleza de las frágiles, elegantes y sobrias armonías cromáticas de las telas de Xavier Valls.

La severidad inmediata de las telas de los años cincuenta ha sido transformada aquí, ahora sí, en suntuosa sencillez, en esencia simple, en claridad espiritual. El vacío se ha hecho silencio, recogimiento palpitante de sentimientos. La realidad pintada, traducida en términos de transfísica por el arte, se ha llenado de presencia humana. Ya no estamos ante objetos solitarios y abandonados, sino ante entes que nos hablan de un ser-ahí, que es al mismo tiempo un ser para-sí y, en consecuencia, universal e imperecedero. No estamos ante restos inertes, estamos ante las diafanidades de la trascendencia.

Los paisajes, difuminados, lejanos, bañados en luces de alborada, emiten de todo su ser hondas serenidades que son llamada inapelable a la concentración meditativa. Como si sobre la tierra se extendiera un manto de sosiegos infinitos.

A veces surgen, en los interiores, las figuras de Luisa o de los hijos. Inmóviles, atentos sólo a lo que un día será su gesto eterno, indestructible. Nos damos cuenta entonces de que también los hemos adivinado en esa impalpable presencia humana que habita las otras composiciones.

Las diferencias entre lo en cierto momento presumido y lo por fin hallado, entre las inmediateces del primer grupo de obras y las profundas mediaciones del segundo, aparecen claramente en la comparación de obras como «Persiana bajada» y «Ventana del taller»; «Maceta, botella

y copa», y «Peras y botella»; «Retrato de Julián Gállego» y «Pandora», donde vemos que Xavier Valls ha conseguido unir prodigiosamente, a partir de 1960, la eternidad dada por la perfección de la forma y la intensidad comunicada por la fugaz proyección de la luz.

Así queda explicado aquel «cómo» de las primeras páginas sobre el logro estético, el carácter de auténtica creación de la obra de Xavier Valls, cuya sola existencia basta, por otra parte, para contestar, sin más comentarios, a la pregunta que encabezaba el presente estudio.

ANTONIO URRUTIA

35, rue Condorcet
75009 PARIS

BIBLIOGRAFIA

ESTUDIOS:

JORDI BENET AURELL (1955): *Exponente de la Pintura Moderna.*

JULIÁN GÁLLEGO (1959): Prólogo del catálogo exposición personal en Barcelona: *Un parisiense de Barcelona: el pintor Xavier Valls;* 1974: prólogo del catálogo exposición personal en Madrid.

JOSÉ MARÍA MORENO GALVÁN (1960): *Introducción a la pintura española.*

RAMÓN XURIGUERA (1960): «Valores de la joven pintura española: Xavier Valls», *Cuadernos,* París.

JAIME DEL VALLE INCLÁN (1967): Prólogo exposición personal, Galería Henriette Gomès, París.

ARTURO DESPOUEY (1967): *La fuga en el espacio,* Marcha, Uruguay.

CARLO COCCIOLI (1972): México.

GÉRARD XURIGUERA (1972): *Dix peintres espagnols à Paris,* Arted Editions d'Art, París.

RAÚL CHÁVARRI (1973): *La pintura española actual,* Ibérico Europea de Ediciones, Madrid.

AKI NANJO (1973): *Peinture figurative en France,* Japón.

JOSÉ MARÍA GARRUT (1974): *Dos siglos de pintura catalana,* Ibérico Europea de Ediciones, Madrid.

GÉRARD XURIGUERA (1974): *Pintores españoles de la escuela de París,* Ibérico Europea de Ediciones, Madrid.

FAYEZ MAKDESSI (1976): *Revue Al-Marifa,* Damas, Siria.

A. M. CAMPOY (1976): *Cien maestros de la pintura española,* Ibérico Europea de Ediciones, Madrid.

ALEJO CARPENTIER (1978): *El blanco desvelo de nuestro lienzo* (Mallarmé), París.

VLADIMIR JANKÉLÉVITCH (1979): Prólogo catálogo exposición personal «Centre d'Etudes catalanes», París.

GEORGES RAILLARD (1979): *La Quinzaine* du 1-15 Avril, París.
HENRY RAYNAL: *Arts P.T.T.*, 1979.
ANTONIO URRUTIA: *El País*, 1977.

CRITICAS

En Francia:

Jean Dalvèze *(Nouvelles Littéraires)*, M. Tassart *(Carrefour)*, Jacques Peuchmord, Georges Boudaille et Jean Saucet *(Arts)*, Maurice Serullaz *(France Illustration)*, Maximilien Gautier *(Aux Ecoutes)*, Georges Besson et Jean Bouret *(Lettres Françaises)*, René Barotte *(Paris-Presse)*, André Weber *(Juvénal)*, Pierre Mazars *(Figaro Littéraire)*, Frank Elgar *(Carrefour)*, R. Nivelon *(Combat)*, Jean Bouret *(Nouvelles Littéraires)*, Jeanine Warnod *(Figaro)*, Jean Marie Dunoyer *(Le Monde*, 1977 et 1979).

En España:

Alberto del Castillo, Julián Gállego *(Goya)*, Néstor Luján, Sebastiá Gasch, José María Moreno Galván, Miguel Utrillo, Juan Cortés, José Milicua, Fernando Gutiérrez, Jordi Benet Aurell, Aveli Artis, Cirici Pellicer, María Fortunata Prieto *(ABC* y *Estafeta Literaria)*, Manuel Conde *(Gazeta del Arte)*, Julio Trenas *(La Vanguardia)*, Augusto García Viñolas *(Pueblo)*, A. M. Campoy *(ABC*-Madrid), Antonio Urrutia *(Gazeta del Arte*, Batik, 1976), Ramón Chao *(Triunfo*, 1977).

XAVIER VALLS

Nace en Barcelona el 18 de septiembre de 1923.

1937-1938: Primeros estudios en la Escuela Massana de Artes y Oficios. Con el escultor Charles Collet, que conoció en 1936, proseguirá el estudio del dibujo y de la pintura. Con este maestro y amigo conoce e intimará con Manolo Hugué, Joaquim Sunyer, Pau Roig, Llorens Artigas, Olga Sacharoff, Miguel Villá, Josep F. Ráfols y otros artistas.

1946: Es uno de los fundadores del «Cercle Maillol», en el Instituto Francés de Barcelona. Primera Medalla del Ayuntamiento del V Salón de Otoño en Palma de Mallorca.

1948: Breve estancia en Ginebra con Charles Collet (agosto). Primer viaje a París (septiembre-octubre).

1949: Beca de viaje, de un mes, del Gobierno francés. Al terminar el viaje, Xavier Valls decide fijar su residencia en París. Sigue unos cursos de arqueología en la «Ecole des Chartres» con el profesor Marcel Aubert (1949-1950).

1950: Exposición colectiva «Cinq peintres espagnols», Galería Art Pictural, París. Conoce a distintos artistas españoles de París, entablando amistad con el pintor Louis Fernández y con el poeta Lasso de la Vega.

1951: Expone sus primeras pinturas de París en la Galería Syra de Barcelona. Exposiciones de grupo en París en las Galerías Art Pictural, Cimaise, Biblioteca Española, Ciudad Universitaria y Salón de la «Jeune Peinture».

1952: Exposición colectiva en el Colegio de España, Ciudad Universitaria, París. «Salón de Octubre», Barcelona. Ilustraciones para la revista *LAYE* (núm. 18) en Barcelona. Salón «Jeune Peinture», París.

1953: Exposición personal en la Sala Vayreda, Barcelona. Colectivas: «Peintres et Sculpteurs», en el Colegio de España (Ciudad Universitaria, París); «Artistes Espagnols de Paris» (Biblioteca Española en París), «IV Salon des Jeunes Peintres» (Galerie des Amériques, París), II Bienal Hispano-Americana (La Habana), IV Salón de Octubre (Barcelona).

1954: Exposiciones colectivas: Colegio de España (Ciudad Universitaria, París), «20 Exposants du Salon de la Jeune Peinture» (Galeria Cimaise, París), «Ocho Artistas Catalanes» (Sala Libros, Zaragoza), «Tema religioso» (Sala Vayreda, Barcelona), VII Salón de Octubre (Barcelona).

1955: Tercera «Bienal Hispano-Americana», en Barcelona, donde obtiene el Primer Premio de Naturaleza muerta; «Jeunes Peintres espagnols» (Colegio de España, Ciudad Universitaria, París), «Artistes étrangers en France» (Petit Palais, París), VI Salon de la Jeune Peinture (Musée d'Art Moderne de la Ville de París), «Hommage à Antonio Machado» (Maison de la Pensée Française, París).

1956: Exposición personal en la Sala Vayreda (Barcelona). Exposiciones colectivas: «Première exposition internationale de l'Art Plastique Contemporain» (Musée des Beaux Arts de la Ville de Paris), «Picasso et l'Art Contemporain Hispano-Américain» (Musée d'Art et d'Histoire de Genève), VII Salon de la Jeune Peinture (París), «Artistes espagnols» (Galerie Vidal, París), «Pintura de París» (Galería de Arte Dintel, Santander).

1957: Exposición de la colección de M. Edgardo Acosta (Ames Art Galleries, Los Angeles), «VIII Salon de la Jeune Peinture» (París), «Pintores catalanes» (Sala Braulio, Valencia), «Arte vivo» (Utiel, Valencia), «Salón des Indépendants» (París).

1958: Ilustra el libro *Fauna i Flora* del poeta catalán Agelet Garriga; «IX Salon de la Jeune Peinture» (París).

1959: Exposición personal (Sala Vayreda, Barcelona). Exposiciones colectivas: «III Salón de Mayo» (Barcelona), «Gravure Espagnole Contemporaine» (Musée Galliera, París), «X Salon de la Jeune Peinture» (París). Realiza para Braun de Mulhouse un cartón para una tapicería.

1960: «XII Salon de la Peinture à l'eau» (París), «Salon des Terres Latines» (París), «Editions de la Rosa Vera», grabados (Musée Paul Dupuy, Toulouse); Exposición colectiva en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, Exposición colectiva «Hymne à la couleur» (Galérie Boissière, París). Exposición personal (Galleria Cittadella, Ascona, Suiza).

1961: El marchante Henri Kanhweiler se interesa por su obra y lo presenta a Henriette Comès, en cuya galería expone desde entonces (6, rue du Cirque, Paris). XIII Salon «Du dessin et de la peinture à l'eau» (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris).

1962: Realiza tres vitrales para la Capilla de Marcillac (Brive, Francia), propiedad de Edmond Michelet. «Dieci anni d'Esposizione» (Galleria Cittadella, Ascona, Suiza).

1963: Exposición personal en la Galería Henriette Gomès (París). Jean Cassou, director del Museo de Arte Moderno de París, le compra una obra. Exposición colectiva: «L'art d'avui» (Sala Vayreda, Olot, Gerona).

De 1963 a 1967: No participa en ninguna manifestación artística, pero prosigue su trabajo de pintura, grabado y dibujo.

1967: Exposición personal (Galería Henriette Gomès, París). El C. N. A. C. le compra una obra *(La porte vitrée).*

1968: Exposiciones colectivas: «Aspects de la Figuration depuis la guerre» (Musée d'Art de Saint Etienne, Francia), «Exposition internationale de dessins originaus» (Moderna Galerija Rijeka, Yugoslavia).

1969: Exposición personal de pintura, dibujos y acuarelas (Galeria Henriette Gomès, París).

1970: Exposiciones colectivas: «La peinture figurative française: Francia 70» (Buenos Aires), «L'art contemporain au Marais» (Hotel de Savoury, 4 rue Elzévir, Paris).

1972: Exposición personal de óleos (Galeria Henriette Gomès, París) en mayo. Exposición personal de dibujos y acuarelas (Galería Henriette Gomès, París) en octubre. «Affaires culturelles» del Estado francés compra dos dibujos a la mina de plomo (64 × 50) y una acuarela (42 × 26). El Museo de Marsella compra un dibujo a la mina de plomo (64 × 50).

1973: Exposiciones colectivas: «Maestros europeos (Galería Theo, Madrid), «Omaggio a Gisèle Real» (Galleria d'arte La Cittadella. Gallerie Parmelle, 8, Locarno, Suiza), «Regard sur l'avenir de la peinture figurative française» (Tokio, Japón).

1974: Exposición personal (Galería Theo, Madrid). Exposiciones colectivas: «Epoca de París» (Galería Layetana, Barcelona), «Arte de nuestro tiempo» (Galería Theo, Madrid), «El árbol a través de un siglo de pintura española» (Galería de Exposiciones del Banco de Granada, España).

1975: Exposiciones colectivas: «El cubismo y su proyección actual» (Galería Theo, Madrid), «Aspectos del arte contemporáneo» (Galería Theo, Barcelona), Exposición de la colección de Monsieur Nanjo (Galerie Art Yomiuri, París), «Arte vivo» (Galería Ederti, Bilbao), «Mestres actuals de la pintura i escultura catalanes» (Galería Nartex, Barcelona). «Affaires Culturelles» del Estado francés compra *Les anones* (óleo).

1976: Exposición personal de óleos (Galeria Henriette Gomès, París). Exposiciones colectivas: «Artistas españoles de la escuela de París» (Galería Theo, Barcelona), «30 Espagnols» (Galerie Suillerot, París), «Le silence» (Galerie Geneviève Thèvenot, Sens), «Trait pour trait», 50 autorretratos (Galeria Jean Briance, París). Oleo seleccionado por el Jurado Calificador del Primer Certamen Internacional de Artes Plásticas, celebrado en Lanzarote, adquirido por dicho Museo.

1977: Exposiciones colectivas: «Diez años de Galería Theo» (Madrid), «De Nonell a Tapies» (Galería Theo, Barcelona), «Les appels du silence» (Galerie Art Yomiuri, París), «Exposition d'Art contemporain français» (Tokio Central Musée, julio 1977). Exposición personal (Galería Sa Pleta Freda, Son Servera, Mallorca, en julio). Exposición personal, en el mes de octubre, en la Galeria Henriette Gomès (París), de «Dibujos y acuarelas».

1978: Exposiciones colectivas: «Chemins de la Création», 10 junio-17 septiembre 1978 (Chateau d'Ancy le Franc, Francia); «Pequeño formato internacional» (Galería Theo, Barcelona); «Le regard du peintre», diciembre 1978 (Centre Georges Pompidou, París).

1979: Exposiciones colectivas: «Artistas mediterráneos» (Galería Theo, Barcelona), «Pequeño formato internacional» (Galería Theo, Madrid). Exposición personal de «Peintures, aquarelles, dessins» (Centre d'Etudes Catalanes, 9 rue de la Sainte Croix de la Bretonnerie, París). Exposición personal de óleos en la Galérie Henriette Gomès, París. Xavier Valls es condecorado en mayo (Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres). En octubre, «One man show» en la FIAC (Grand Palais, París). Colabora con un dibujo en la revista *Les cahiers Obsidiane,* autor de Salah Stétié. Diciembre: Obtiene el Premio Cáceres.

"TIRANO BANDERAS" EN LA NARRATIVA HISPANOAMERICANA

(La novela del dictador, 1926-1976)

I

¿Qué novelas hispanoamericanas se destacaron en la década en que apareció *Tirano Banderas?* ¿Cuáles eran los rasgos característicos de la sensibilidad y del sistema de preferencias vigente? ¿Era acaso un tema nuevo el del dictador? ¿Cómo reaccionó la crítica ante la obra de Valle-Inclán?

La década 1920-30 es la de las llamadas «novelas ejemplares de América», de *La vorágine* (1924), de *Don Segundo Sombra* (1926) y de *Doña Bárbara* (1929). Es también el momento de *Raza de bronce* (1919), del boliviano Alcides Arguedas; de *Zurzulita* (1920), del chileno Mariano Latorre, y de *Juan Criollo* (1928), del cubano Carlos Loveira. Todas estas obras pretendían fijar los rasgos típicos y autóctonos de la vida americana, de la tierra, de la raza y del ambiente. Corresponden al sistema de preferencias que la crítica ha llamado—indistintamente—nativismo, costumbrismo, criollismo y mundonovismo. Se caracterizan por una atención preferente al idioma y al mundo vernacular, por una concepción documental de la literatura y por una configuración de los personajes—influida por el positivismo y la novela naturalista europea—como productos del medio ambiente, de la herencia o de la raza. El afán de sintetizar la realidad con perspectiva telúrica y regionalista llevó a Mariano Latorre, por ejemplo, a proponer una literatura chilena que debía contar con tantas novelas como provincias hubieran en el país. Conciencia americanista, sí; pero desde una visión metafísica que idealizaba el desarrollo histórico en tipos y conflictos movidos en última instancia por fuerzas naturales. Pensando en estos autores y en estas novelas, Pedro Grasses expuso [1] su tesis de que en Europa se novelaba la historia y en América, en cambio, la naturaleza. Podría afirmarse, entonces, que las preferencias narrativas vigentes correspondían a un momento epígono de la novela naturalista,

[1] «De la novela en América», recogido en JUAN LOVELÜCK: *La novela hispanoamericana,* Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1969, págs. 68-75.

y que si bien en esta década estaban gestándose las preferencias que habían de caracterizar a la novela hispanoamericana contemporánea, ellas quedaron recluidas, en lo que a narrativa concierne, a polémicas literarias, sin que llegaran—como sucedió con la nueva sensibilidad lírica—a plasmarse en obras concretas.

El tema del dictador no era un tema inédito. José Mármol—siguiendo los planteamientos de la novela histórica de Walter Scott—lo había tratado en *Amalia,* de 1851. La peruana Mercedes Cabello de Carbonera había enfocado la gestación de la dictadura de Leguía en su novela *El conspirador* (1892). El venezolano Pedro María Morantes había publicado en 1909 *El cabito,* especie de novela-diatriba sobre la dictadura de Cipriano Castro. Otro venezolano, Rufino Blanco-Fombona, publicaba en 1923 *La máscara heroica,* novela cuyo tema era Venezuela bajo la tiranía de Juan Vicente Gómez. «Más que novela —decía Blanco-Fombona en la introducción—debiera nombrársele 'intimidades de un Estado podrido'», con lo que revelaba el propósito utilitario y de denuncia de la obra. Hacia 1926 el tema del dictador no era, entonces nuevo; sin embargo, venía siendo tratado desde una perspectiva literaria en que interesaban las funciones referenciales de la ficción (novela en clave, reportaje denuncia) por encima de su elaboración y autonomía estética.

El sistema de preferencias naturalista-nativista (expresado en el criterio de exigir a la obra relaciones casi fotográficas con el mundo que la inspiró) conformó también la óptica de aquellos hispanoamericanos que primero se ocuparon de *Tirano Banderas.* Rufino Blanco-Fombona, dos meses después de aparecer la novela, publicó una crítica censurando a Valle-Inclán por su imprecisión al representar el mundo americano y por deformar la realidad creando una «América de pandereta»; como «buen romántico—decía—, Valle-Inclán fantaseó tiranos, revoluciones y países de camelo por encima y por fuera de la modesta realidad de todos los días». «Con todo—agregaba finalmente—, ¡qué libro!» [2] El novelista Martín Luis Guzmán escribió, a su vez, una reseña señalando que «el lector mexicano» reconocería México en *Tirano Banderas,* pero lo reconocería «no según él lo conoce, sino como podría agruparlo en la pantalla un productor cinematográfico...» [3] Este «no según él lo conoce» implicaba—para un escritor como Guzmán, que concebía a la novela como registro de la realidad—un juicio negativo, una censura a la arbitrariedad imaginaria del creador.

Mariano Latorre fue probablemente, entre estos primeros críticos,

[2] *La Gaceta Literaria,* Madrid, 15 de enero de 1927; recogido en «*Tirano Banderas*». *Motivos y letras de España,* Madrid, Renacimiento, 1930, págs. 149-157.

[3] «Tirano Banderas», recogido en *Repertorio Americano,* San José de Costa Rica, vol. XIV, número 13, 2 de abril de 1927, págs. 196-197.

el escritor que mayor entusiasmo tuvo por *Tirano Banderas*. En 1928 afirmaba [4] que la obra de Valle-Inclán era superior, como novela de la revolución mexicana, a *Los de abajo*. Valoraba en ella, sobre todo, la descripción apegada a la realidad, «la anotación objetiva del medio ambiente» de México y de sus habitantes. El criollista chileno—que nunca, por lo demás, había estado en México—trastocó el sentido recto de la obra para ajustarla a su concepción del género.

Blanco-Fombona, Guzmán y Latorre, debido entonces, más que a sus posiciones ideológicas, a la concepción que tenían de la novela, fueron incapaces de comprender que Valle-Inclán se había propuesto sintetizar histórica y geográficamente a Hispanoamérica, y que, por lo tanto, el mundo de *Tirano Banderas* era—con respecto a la superficie de la realidad—un mundo arbitrario. Una novela cuyos valores residían precisamente en lo que ellos o rechazaban o no advertían: en su elaboración y (relativa) autonomía artística, en una superación de la concepción de la obra como expresión directa del yo o del mundo real, en una verosimilitud que, aunque intrínseca e imaginaria, implicaba —frente a las preferencias documentales de sus críticos—una visión más amplia y dialéctica de Hispanoamérica.

II

Si bien algunos artículos [5] han mencionado a *Tirano Banderas* como punto de partida, en lengua española, de un tipo de novela, la obra no ha sido—que sepamos—estudiada desde esta perspectiva. Nos interesa, entonces, prestar atención preferente a aquellas características, a aquellos rasgos morfológicos y semánticos que tienden a configurar en la

---

[4] «Méjico: Dos novelas sobre la Revolución: R. DEL VALLE-INCLÁN, *Tirano Banderas*, y M. AZUELA, *Los de abajo*», *Atenea*, vol. 5, núm. 5, Concepción, Chile, 1928, págs. 448-452.

[5] JUAN ANTONIO AYALA: «De *Tirano Banderas* a *El Señor Presidente*», *Cifra de humanidad*, San Salvador, 1955, págs. 119-125; JUAN LISCANO: «Sobre *El Señor Presidente* y otros temas de la dictadura», *Cuadernos Americanos*, núm. 2, México, 1958, págs. 63-75; MARÍA ANGÉLICA MOLINARI: «Distintas expresiones de la realidad americana. Valle-Inclán, Asturias y Ayala», *Revista de la Universidad Nacional de Córdoba*, núm. 12, Córdoba (Argentina), 1963, págs. 117-126; RAÚL CHÁVARRI: «Las cinco fronteras de la novela hispanoamericana», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 199-200, Madrid, 1966, págs. 439-444; SEYMOUR MENTON: «La novela experimental y la república comprensiva de Hispanoamérica», recogido en JUAN LOVELÜCK, págs. 230-276. Señala como precedente a *Nostromo* (1904), la novela de JOSEPH CONRAD. En ella, sin embargo, el dictador no es soporte del mundo creado, sino uno más entre los múltiples personajes. ANTONIO AVARIA: «Los señores Presidentes, una forma de nuestra barbarie», *Cuadernos de la Realidad Nacional*, núm. 8, Santiago de Chile, 1971, págs. 266-281; JOSÉ EMILIO PACHECO: «Vous êtes tous des sauvages», *Plural*, México, junio 1974, págs. 74-75; JORGE CAMPOS: «*El recurso del método*, de Alejo Carpentier», *Insula*, número 336, Madrid, 1975, pág. 11.

Hay también artículos que minimizan, niegan o desconocen esta filiación: GIUSEPPE BELLINI: «Visión del dictador en la literatura hispanoamericana contemporánea», *El urogallo*, núm. 2, Madrid, 1970, págs. 31-40; JAIME LABASTIDA: «Alejo Carpentier. Realidad y conocimiento estético», *Casa de las Américas*, núm. 87, La Habana, 1974, págs. 21-31; WOLFANG A. LUCHTING: «Varia», *Hispamérica*, núm. 10, Maryland, 1975, págs. 95-99; ERNESTO VOLKENING: «El patriarca no tiene quien lo mate», *Eco*, tomo XXIX, núm. 178, Bogotá, 1975, págs. 337-388.

narrativa hispanoamericana un tipo, una genealogía literaria: la *novela del dictador.*

a) Omnisciencia, ubicuidad y distanciamiento del narrador: el tirano Santos Banderas, los personajes que le rodean y la acción de aquellos que pretenden derrocarlo están presentados por un narrador omnisciente, por un narrador que es capaz de seguir sucesos simultáneos, de elaborar y categorizar la materia narrada.

Mediante indicios lingüísticos el narrador da muestras de su ubicuidad: incluyendo en su discurso la voz «patroncito» o «patrón» nos indica, por ejemplo, que su perspectiva se ha instalado en la mente de los peones de Filomeno Cuevas. La omnisciencia del narrador en *Tirano Banderas* difiere, sin embargo, notablemente de la omnisciencia propia del narrador de la novela decimonónica. No se trata en este caso de un narrador que haga ostentación de su omnisciencia, que se arrogue el papel de guía, de psicólogo o sociólogo de la realidad presentada. El mundo literario no aparece trabado causal o sistemáticamente, sino—por el contrario—presentado en toda su inconexión y ambigüedad. Se trata de una omnisciencia elíptica, recatada, con preferencias por un modo presentativo en que la acción no se *dice,* sino que se *muestra,* en que se utilizan diálogos breves introducidos en «estilo de acotación teatral» [6].

Otro rasgo importante del narrador omnisciente es el distanciamiento «brechtiano» que establece con respecto a la materia narrada, lo que le permite configurar una visión satírico-irónica del tirano y su comparsa. Los recursos más frecuentes de esta perspectiva—en línea, por lo demás, con la gran tradición grotesca de Quevedo y Goya—son la caricatura (como ampliación extrema de lo característico) y la animalización de los personajes o su transformación en peleles y fantoches.

La elaboración artística de la materia narrada es también otra característica notable del narrador. Refiriéndose a Santos Banderas, dice: «Miró su reloj, una cebolla de plata, y le dio cuerda con dos llaves» [7]; se trata de una típica acotación metafórica («cebolla de plata» por reloj) destinada a configurar plásticamente el objeto, de una acotación que no pretende—como sucede con el narrador omnisciente tradicional—explicitar o proporcionar antecedentes racionales respecto al objeto o situación presentados. En otro momento, el narrador, describiendo la manifestación popular contra los gachupines y la consecuente represión, dice: «Los gendarmes comenzaron a repartir sablazos. Cachizas de faroles, gritos, manos en alto, caras ensangrentadas. Convul-

---

[6] PEDRO SALINAS: *Literatura española del siglo XX,* México, Antigua Librería Robredo, 1949, páginas 115-122.

[7] *Don Ramón del Valle-Inclán, Obras escogidas,* tomo II, Madrid, Aguilar, 1971, pág. 395. Referencias posteriores se harán en el texto.

sión de luces apagándose. Rotura de la pista en ángulos. Visión cubista del Circo Harris» (p. 391). Este párrafo, además de ejemplificar el estilo «de acotación teatral», ilustra una elaboración artística de la materia narrada en que importa lo visual por encima de lo discursivo, en que el narrador recurre al arte contemporáneo—visión cinematográfica, pintura cubista—enfatizando la función estética de su omnisciencia. El modo narrativo que hemos descrito contribuye también a la composición de la novela como una serie de «cuadros» o mosaicos.

b) La configuración del mundo como un «cielo al revés»: el tirano es presentado con frecuencia como un ser omnipresente y taciturno, siempre en vela, como una divinidad al acecho que observa inmóvil desde la altura. «Tirano Banderas, agaritado en la ventana, inmóvil y distante, acrecentaba su prestigio de pájaro sagrado» (p. 367); tiene prestigio de «pájaro sagrado»; sin embargo, aparece configurado como búho, garabato de lechuzo o rata fisgona, como un pájaro de mal agüero, como una divinidad de signo contrario: como un demonio. El pueblo lo diviniza llamándolo «Niño Santos», pero cuando visita el presidio de Santa Mónica, Roque Cepeda, su enemigo y el único católico verdadero que aparece en la novela, le dice: «Señor general, perdóneme la franqueza. Oyéndole, me parece escuchar a la serpiente del Génesis» (p. 493).

El Mayor del Valle otorga a quienes acompañan al tirano el epíteto de «celeste cofradía»; sin embargo, al comienzo el narrador nos ha revelado ya las cualidades «celestiales» de estos «compadres» que giran en torno al déspota: el empeñista tramposo, «el chulo del braguetazo, el patriota jactancioso, el doctor sin reválida, el periodista hampón, el rico mal afamado». Corte de aduladores presidida por el pedante don Celeste. Corte celestial al revés, en que los ángeles-demonios son los arlequines del «pájaro sagrado» y de su danza de la muerte.

La configuración del mundo como mundo religioso, pero de signo inverso, alcanza también al espacio novelesco: el Congal de Cucharita es casa de prostitutas, pero es además centro ceremonial, iglesia en que oficia la sacerdotisa más codiciada: Lupita la Romántica. El narrador describe el cuarto en que está la «cama del trato» como un lugar iluminado «con altarete de luces y aceiteras y cerillos» (p. 408), y luego, en el libro siguiente, señala que mientras la madrota del Congal ponía orden entre las pupilas, «Lupita la Romántica, en camisa rosa, rezaba ante el retablo de luces de la Recámara Verde».

La configuración del mundo como un *cielo al revés* se proyecta también en la caracterización nominativa: el dictador se llama Santos, Santitos Banderas o Niño Santos, y tiene su palacio en un antiguo convento; su misionero o arcángel se llama Celestino o don Celeste; Lu-

pita la Romántica—además de llevar el nombre más usual de México—recuerda a la Virgen de Guadalupe, y, por último, la «tierra caliente» se llama Santa Fe de Tierra Firme. La novela, al proponer un mundo de atmósfera demoníaca y alucinada como un mundo de valores religiosos invertidos, apunta irónicamente a la función divino-patriótica que se han arrogado desde siempre los dictadores iberoamericanos. Esta visión implica una mitificación del tirano y de su mundo [8], proceso que resulta particularmente revelador en la medida que obedece no sólo a la cosmovisión de quien escribe, sino también a la de la masa que padece la tiranía: «El indio triste que divierte sus penas corriendo gallos, susurra, por bochinches y conventillos, justicias, crueldades, poderes mágicos de Niño Santos»... «Ante aquel poder tenebroso, invisible y en vela, la plebe cobriza revivía un terror teológico, una fatalidad religiosa poblada de espantos» (p. 486).

c) Estructura de personaje: el protagonista de la obra es el dictador Santos Banderas, un indio que—como él mismo lo dice—descree «de las virtudes y capacidades» de su raza. Este rasgo biográfico, que implica partir de una situación socialmente menoscabada—a menudo desde una provincia—, alcanzar el máximo de poder y renegar de su origen, se repetirá con notoria persistencia en las novelas posteriores sobre el tema. El protagonista, aunque posee rasgos de diferentes dictadores históricos, es, sobre todo, un personaje creado, un anti-héroe mitificado, un producto literario. Uno de sus aspectos distintivos es su vínculo con la muerte: el verde, como símbolo de hálito mortífero, y la imagen metonímica de la calavera son los elementos que con mayor frecuencia lo identifican. Otra de sus características es su ascendiente de brujo, su concepción primitiva de las fuerzas que gobiernan el mundo. De allí también la utilización de aspectos mágicos como uno de los principios de composición en este tipo de novelas [9].

Decimos que la obra tiene estructura de personaje porque Santos Banderas, como protagonista, condiciona las alternativas de la acción y del espacio: las líneas argumentales parten o terminan en él y su dominio satánico tiñe de pesadilla el espacio de la novela. El protagonista entonces es el soporte estructural de la obra, el centro propagador del *mundo al revés*. Con su muerte finalizará la novela.

d) País de invención: el escenario de *Tirano Banderas* corresponde a un mundo imaginario. En él confluyen la pampa, los esteros, las ciénagas, la selva y los manglares. Combinando giros lingüísticos propios de distintos países, mezclando paisajes y datos, Valle-Inclán crea

[8] El proceso de mitificación artística corresponde también a la mitificación real de algunos dictadores históricos. Véase, como ejemplo, el caso de Duvalier en RENÉ DEPESTRE: «Homo Papadocus», *Casa de las Américas*, mayo-junio, núm. 96, La Habana (Cuba), 1976, págs. 84-91.

[9] OLDRICH BELIČ: *La estructura narrativa de «Tirano Banderas»*, Madrid, Editora Nacional, 1968.

un país representativo en que integra—sin recurrir a la alegoría—los distintos espacios y tipos hispanoamericanos. A este país representativo corresponde también un tiempo en que el autor intenta sincronizar lo diacrónico: en él coexisten alusiones a hechos históricos ocurridos en diferentes épocas y en distintos países.

e) La concepción contemporánea de la novela: toda novela, aun cuando no lo explicite, implica en sus planteamientos narrativos y en su estructura una concepción del género. Tal vez en *Tirano Banderas* el tratamiento del tiempo sea el mejor indicio para delinear esta concepción. En una primera lectura, por la rapidez de la acción, la diversidad de escenarios y acontecimientos, tenemos la impresión de que el tiempo en que transcurre el argumento dura varias semanas o meses; sin embargo, si leemos la obra con atención, nos daremos cuenta que toda la acción transcurre sólo en dos días y medio y que hay escenas completas que son temporalmente simultáneas. Por ejemplo, mientras el tirano se divierte con sus «compadres» suenan unos estampidos; el narrador no explica más, pero posteriormente, cuando el foco narrativo se traslada al presidio de Santa Mónica, entendemos que los estampidos correspondían a fusilamientos de presos políticos y que, por tanto, ambas escenas eran—en el tiempo representado en la novela—simultáneas. En otras ocasiones el narrador rompe el hilo de la acción e introduce otra que está sucediendo en ese mismo instante, pero en un lugar diferente [10]. La fragmentación del argumento buscando la simultaneidad revela el propósito de crear una realidad imaginaria autosuficiente, que sea—en tanto proceso—homóloga a la realidad real. Hija de los vanguardismos de las primeras décadas, esta concepción—que afirma la autonomía de la novela como creación—implica enfatizar, frente a otros discursos, el carácter distintivo del discurso literario, subordinar su función referencial (respecto al contexto externo de la obra) a su función poética, al ser tangible del lenguaje y del mundo evocado por éste.

f) Personajes antagónicos y trasfondo: la novela del dictador, desde *Tirano Banderas,* encarna un intento por conjugar procedimientos literarios novedosos con una representación del mundo americano de fuerte relevancia social. Ideológicamente—a diferencia de las «novelas ejemplares»—presupone un rechazo a los modelos sociales de la oligarquía terrateniente y de la burguesía y una latente simpatía por un tipo de sociedad que las supere. En la obra de Valle-Inclán esta visión determina una estrategia en la configuración del argumento y de los personajes. Filomeno Cuevas y el Coronelito de la Gándara son los ca-

[10] JUAN VILLEGAS: «La disposición temporal de *Tirano Banderas*», *Revista hispánica moderna,* números 3-4, Nueva York, 1967, págs. 299-308.

racteres que proporcionan—en su intento de derrocar a Santos Banderas—la tensión de la obra. Zacarías el indio, en cambio, es el antagonista moral, el que encarna los valores positivos, el único personaje no esperpentizado de la novela. Esta bifurcación debilita la tensión argumental y explica el desarrollo insuficiente de Zacarías, el héroe indígena.

La tiranía, mundo dantesco, requiere la presencia de fantoches y peleles, de casos extremos de degradación humana, de un ciego cribado de viruela que es—con sus canciones proféticas—una especie de *alter ego* del dictador.

Personajes como el barón de Benicarlés (la oligarquía), míster Contum (el imperialismo norteamericano) o Peredita (gachupín propietario de la casa de empeños) están concebidos mediante caricaturas tipificadoras, en que la visión grotesca se aplica no sólo a los personajes como tales, sino además al sector del mundo y a los valores que éstos representan. Junto a las figuras que aparecen en primero o segundo planos, hay también una masa cobriza y amorfa, que circula abigarradamente en los conventillos y portales, una masa pasiva mencionada sólo como trasfondo, como vida aplastada que no ha conquistado todavía su humanidad, pero que está, sin embargo, dibujada como un movimiento latente que vibra a la espera.

III

Publicada en Madrid en diciembre de 1926, *Tirano Banderas* tuvo pronta resonancia. El Valle-Inclán de las *Sonatas* (1905) y de *Divinas palabras* (1920) era conocido y estimado desde México hasta Buenos Aires. Su aureola de fabulador, de escritor manco y extravagante, contribuyó también a promover su nueva novela. Si bien algunos escritores de la generación adulta la habían considerado una «americanada» similar a las «españoladas» de Merimée, otros no tardaron en reconocer y exaltar sus valores: Xavier Bóveda, por ejemplo, fundador (con Jorge Luis Borges) de la revista *Síntesis,* finalizaba una reseña exigiendo al «lector hispanoamericano» que agotase «*Tirano Banderas* en todas las librerías» del continente [11].

En España, Gómez de Baquero y Enrique Díez-Canedo saludaron a la obra como una de las «más osadas y valientes novelas de la época, una de las más libres de los convencionalismos y prejuicios que pesan hasta hoy sobre los escritores» [12]. Angel del Río, haciendo en 1928 un

[11] «Tirano Banderas», *Síntesis,* vol. I, núm. 2, Buenos Aires, 1927, págs. 120-121.

[12] EDUARDO GÓMEZ DE BAQUERO: «La novela de tierra caliente», *El Sol,* 20 de enero, Madrid, 1927, pág. 1. ENRIQUE DÍEZ-CANEDO: «Tirano Banderas», *El Sol,* 3 de febrero, Madrid, 1927, pág. 2.

balance, la destacó como la creación «más importante en el último año literario español» [13].

Fue traducida al inglés en 1929 *(The tyrant)* y al ruso en 1931. El *New York Times Book Review* le dedicó una reseña—«A revealing novel of Latin America»—en la que el comentarista anónimo confesaba, hidalgamente, que si no se había publicado antes tan excelente novela se debía a que «nuestro interés en Hispanoamérica es, a fin de cuentas, de índole más bien económico que literario» [14].

Tirano Banderas, en síntesis, fue desde 1926 una novela de cierta circulación y prestigio, y como tal, pudo entonces incorporar sus rasgos morfo-semánticos al repertorio de posibilidades estéticas (opciones a elegir o a negar) que ofrecen a todo acto creador la tradición, el prestigio y el gusto imperante.

En 1929, el chileno Ricardo A. Latcham publicó una obra de título sugestivo: *Esperpento de las Antillas* [15]. También en 1929, Martín Luis Guzmán publica *La sombra del caudillo.* La organización formal de esta novela es parecida a la de *Tirano Banderas;* sin embargo, se trata de una obra total—y muy probablemente—intencionalmente distinta. El tema de la novela es la mediatización de la revolución mexicana por los intereses individuales está tratado a partir de una recreación ficticia de hechos históricos, particularmente de la «revuelta delahuertista». Más que una novela del dictador (el caudillo sólo aparece dos veces), se propone mostrar la corrupción y la caída moral de los «revolucionarios» que actúan bajo su sombra. No encontramos en esta obra ninguno de los rasgos con que hemos caracterizado a *Tirano Banderas; La sombra del caudillo* puede más bien vincularse con la sensibilidad predominante en la década y constituye, desde este punto de vista, una lograda continuación de las novelas de tema político e histórico del siglo XIX. Siguiendo la distinción propuesta por Francisco Rico para la picaresca [16] podemos decir que *Tirano Banderas* representa la que hemos llamado *novela del dictador,* la novela de proyección creativa y de cosmovisión grotesca, la novela del país imaginario e integrador, de la mitificación del protagonista y de la desrealización del espacio. *La sombra del caudillo,* en cambio, corresponde a lo que podríamos llamar *novela con dictador,* la novela que tiene más bien una estructura de acción que de personaje, aquella que representa la realidad de acuerdo a cánones literarios tradicionales y que pretende ser una transposición ficticia o en clave de un momento histórico determinado.

---

[13] «La vida literaria en España», *Revista de Estudios Hispánicos,* tomo I, núm. 1, Nueva York, 1928, págs. 61-66.

[14] *The New York Times Book Review,* December 22, New York, 1929, pág. 7.

[15] Mencionada por JUAN URIBE ECHEVERRÍA: «*Tirano Banderas,* novela hispanoamericana sin fronteras», *Atenea,* núm. 127, Concepción (Chile), 1936, págs. 13-19.

[16] *La novela picaresca y el punto de vista,* Barcelona, Seix Barral, 1970, págs. 100-108.

En 1931, Mariano Picón Salas publicó *Odisea de tierra firme,* novela que trata sobre la dictadura en el trópico. En el «Prospecto del libro», Picón Salas excusa la inexactitud del paisaje diciendo que la obra fue escrita en Chile «a 40 grados de latitud más al sur de donde fijé mi provincia imaginativa». Pero luego, en defensa de su provincia fantástica, añade: «Creo que nuestra literatura está llena de arreglos melodramáticos y falsas trabas convencionales, y para ser sincero conmigo mismo, no me ha amedrentado salir de una tradición vigente». Ciertos rasgos del general «Cachete'e plata» y la introducción del autor indican que *Tirano Banderas*—por vía directa o indirecta—abrió las puertas a aquellos narradores que, como Picón Salas, osaron desligarse de una «tradición vigente». En 1939, el peruano Manuel Bedoya publicó *El tirano Bebevidas,* novela que, aunque inspirada en la dictadura de Benavides, ofrece una proyección grotesca y mítica del déspota, presentándonos un tirano que se tonifica con sangre de niños.

Las obras a las cuales nos hemos referido asumen ciertos rasgos de la novela del dictador, pero no constituyen—por sí mismas—novelas significativas. Sólo a partir de 1946, con el binomio *Tirano Banderas-El señor Presidente,* la novela del dictador alcanzará una etapa de configuración distintiva.

IV

Respecto a la génesis de *El Señor Presidente* se han sostenido datos contradictorios: Seymour Menton[17] afirma que Miguel Angel Asturias la había escrito entre 1920 y 1930; Juan Liscano[18] sugiere que estaba ya escrita en 1924; Raymond González[19], en cambio, sostiene que el núcleo de la obra sería un cuento de 1923 y Asturias habría empezado a trabajar en una versión aproximada a la definitiva sólo a partir de 1925. Lo fundamental es—en cualquier caso—que fue publicada en 1946, y que entre la novela de Valle-Inclán y la del escritor guatemalteco puede establecerse una filiación literaria que se traduce en coincidencias temáticas y morfológicas.

En *El Señor Presidente* encontramos, casi sin excepción, los rasgos con que hemos caracterizado a *Tirano Banderas.* Conviene tener presente, sin embargo, que al postular esta filiación no estamos pensando ni en plagio ni en una genealogía o causación de orden biológico; se trata sencillamente de una novela que fija ciertos elementos estructu-

---

17 SEYMOUR MENTON, págs. 273-274.
18 JUAN LISCANO, pág. 71.
19 *The Latin American Dictator in the novel* (Ph. D. dissertation U. of S. California), Ann Arbor, Michigan, University Microfilms, 1975, pág. 164.

rales a determinado tratamiento de un tema y de otra que, partiendo o coincidiendo con ellos, los profundiza y rebasa, alcanzando una plenitud estética y una expresividad propias e incluso superando en algunos aspectos al modelo. Hay que tomar en cuenta, por lo demás, que entre 1920 y 1940 se proyectan en la sensibilidad artística una serie de acontecimientos en cierta medida comunes a ambos autores. Los vanguardismos poéticos (creatividad, importancia de imágenes y metáforas), la pintura cubista (distorsión, simultaneidad, distintas perspectivas y puntos de vista), el cine (movimiento y montaje), el surrealismo (atención a los fenómenos oníricos, mágicos e inconscientes), el psicoanálisis freudiano (fragmentación del «yo») y la viabilidad de una sociedad socialista son, entre otros, algunos de los fenómenos que remueven la cultura de Occidente y que, sin duda, inciden en las formas de representar la realidad. En este contexto hay que situar la importancia de *Tirano Banderas* como modelo literario. Sin sobrevalorarla, pero también sin subestimarla.

Es preciso—al considerar la novela de Asturias como parte de una genealogía—distinguir aquellos aspectos que significan, frente al modelo, aportes innovadores; aspectos que vienen a ser los que acreditan la originalidad del autor y contribuyen a la dinámica del tipo de novela. En *El Señor Presidente,* como en *Tirano Banderas,* encontramos una considerable elaboración de la materia narrada; el narrador recurre, sobre todo, al símil, a la animación de la naturaleza y a la metáfora, pero desarrolla además con efectividad un importantísimo recurso: la elaboración artística en base a las posibilidades sonoras y gráficas del significante, la utilización creacionista de la palabra [20]. Este recurso contribuye decisivamente al carácter de pesadilla alucinada con que se nos ofrece el mundo.

La intención de totalizar el reino del tirano como un *cielo al revés* resulta notoria desde el propio título de la obra: la voz 'Señor', además de invocar con ironía el trato cortés, implica una referencia al Señor como Dios. Esto se confirma en el primer capítulo, que se titula «En el Portal del Señor» y empieza con una oración, pero con una oración que en vez de orar al Señor implora a Satanás [21]: «¡Alumbra, lumbre de alumbre sobre la podredumbre, Luzbel de piedralumbre! ¡Alumbra, alumbra, lumbre de alumbre..., alumbre...; alumbra..., alumbra..., lumbre de alumbre...; alumbra, alumbre...!» [22].

Omnipotente y omnipresente, el dictador es también un Dios, pero

[20] PATRICIA BENNET RAMÍREZ: «Morfología del significante en *El Señor Presidente* de Miguel Angel Asturias», *Estudios filológicos,* núm. 10, Valdivia (Chile), 1975, págs. 9-41.

[21] CEDOMIL GOIC: *Historia de la novela hispanoamericana,* Valparaíso (Chile), Ediciones Universitarias, 1972, págs. 190-198.

[22] *El Señor Presidente,* Buenos Aires, Losada, 1955, pág. 7. Referencias posteriores se harán en el texto.

un Dios al revés, un Lucifer. Su favorito y mensajero se llama Miguel Cara de Angel y tiene—como los arcángeles—la función de anunciar a los vasallos la voluntad del Señor. La jerarquía continúa con los obispos—«príncipes de la milicia» que otorgan la bendición al régimen—y termina con los creyentes, los súbditos que con su sacrificio de sangre alimentan a Satanás. Aparece también en la obra un Cristo al revés: el Pelele, cuya fuga, después de haber cometido un asesinato, está presentada como la pasión de Cristo. La escala de valores humanos está en el reino del dictador invertida: aquellos que cometan la mayor cantidad de crímenes y delaciones serán los favoritos del Presidente. La configuración de un mundo religioso de valores trastocados alcanza en la obra de Asturias mayor amplitud y coherencia que en la novela de Valle-Inclán. Ella está cuidadosamente elaborada a través de detalles —casi toda la acción, por ejemplo, transcurre de noche—que otorgan gran expresividad a la novela. Este mayor desarrollo de la visión grotesca, a través de una deformación de lo sagrado, responde al propósito de centrar la obra más que en la figura del tirano, en los efectos subjetivos de la dictadura: en un mundo de miedo y terror que termina por ahorcar todo intento de conciencia privada.

Asturias, además de la composición plástica en «cuadros», añade un aspecto inédito en la novela del dictador: la explicación del mundo desde la sensibilidad indígena y desde su fuente, la cosmogonía maya. Integrada en algunos momentos del discurso del narrador y en el pensamiento de distintas figuras, esta cosmogonía aparece como parte del inconsciente colectivo de los personajes. La pesadilla que tiene Miguel Cara de Angel sobre el baile de Tohil explica, por ejemplo, la necesidad del sacrificio humano para alimentar la voracidad del demonio indígena: para salvarse y recuperar el fuego de la vida una parte del pueblo debe matar y delatar a la otra. Esta complementación de la idiosincrasia indígena—de la tradición mítico-popular alienada—con la dictadura otorga a la novela una notable dimensión trágica.

El protagonista de *El Señor Presidente* es también un distribuidor de la muerte configurado de acuerdo al principio del contraste y la exageración: «El Presidente vestía, como siempre, de luto riguroso: negros los zapatos, negro el traje, negra la corbata y negro el sombrero, que nunca se quitaba; en los bigotes canos, peinados sobre las comisuras de los labios, disimulaba las encías sin dientes, tenía los carrillos pellejudos y los párpados como pellizcados» (p. 39), «y en las manos, pequeñas, las uñas ribeteadas de medias lunas negras». Aparece sólo en seis oportunidades; sin embargo, maneja—como un titiritero—todos los hilos, hasta el del caos. Más que un sargento llegado a general, es —comparado con Santos Banderas—un dictador moderno, capaz de

montar con la alianza de los Estados Unidos una sofisticada maquinaria de represión y terror. Ambos personajes contribuyen a fijar la imagen arquetípica del protagonista de este tipo de novela. Algunos rasgos insinuados en la obra de Asturias, como, por ejemplo, el sentimiento de soledad del tirano o la concepción del tiempo de la dictadura como un tiempo mítico y eterno, serán recogidos y desarrollados en novelas posteriores sobre el tema.

Seymour Menton afirma que el novelista guatemalteco, a diferencia de Valle-Inclán, limitó «su visión sobrenatural a un solo país durante una dictadura determinada» [23] (Guatemala, Manuel Estrada Cabrera, 1898-1920); sin embargo, el hecho que en ninguna parte de la novela se den indicios tajantes respecto a la fuente o a la ubicación geográfica de lo que acontece está, por el contrario, indicando que Asturias, como Valle-Inclán, quiso conferirle al mundo descrito un carácter integrador, una significación abierta de país imaginario referido a la totalidad de Hispanoamérica.

El motivo del amor (Cara de Angel y Camila)—ausente en la obra de Valle-Inclán—desempeña un papel importante en la tensión argumental de *El Señor Presidente*. Cara de Angel es también un antagonista de mayor relieve y que, a diferencia de Zacarías, evoluciona a lo largo de la novela. Podríamos decir, en general, que la novela de Asturias (no en vano trabajada—por un Asturias conocedor de Faulkner y Dos Passos—durante más de quince años y a través de nueve versiones distintas) está mejor construida y alcanza, como denuncia, mayor efectividad que la novela del escritor español. Como dice Juan Antonio Ayala: «De *Tirano Banderas* a *El Señor Presidente* no hay más que un paso. Pero un paso demasiado significativo» [24]; un paso—agregamos nosotros—en que se amplían, desarrollan e innovan principios de composición ya presentes en la novela de 1926; un paso en que se modifican y potencian ciertos rasgos y se agregan otros, confiriéndole así un renovado dinamismo a la novela del dictador.

V

A partir de 1950—coincidiendo con algunas tiranías abyectas y con una revaloración de la obra de Asturias—el *corpus* de la novela del dictador aumentará en forma considerable. Jorge Zalamea publica *La metamorfosis de su excelencia* (1950) y *El gran Burundún Burundá ha muerto* (1952). Fernando Alegría, también en 1950, publica *Camaleón,* novela en que el país imaginario corresponde a una isla. En 1958,

[23] SEYMOUR MENTON, págs. 256-257.
[24] JUAN ANTONIO AYALA, pág. 119.

Francisco Ayala publica en Buenos Aires *Muertes de perro,* novela en que la omnisciencia se traslada al punto de vista de Pineda, un inválido que narrando en primera persona y recurriendo al testimonio del favorito, reconstruye desde una perspectiva hipócrito-irónica el mundo del dictador Bocanegra. En 1959, Enrique Lafourcade publica *La fiesta del rey Acab,* y en 1962, Francisco Ayala entrega *El fondo del vaso,* continuación de *Muertes de perro,* en que el narrador es, también al modo de Faulkner, un personaje menor de la primera parte. *El gran solitario de palacio,* de René Avilés Fabila, aparece en 1971, y en 1974, además de *Yo, el supremo,* la importante novela de Augusto Roa Bastos, se publican *Las rayas del tigre* y *La ronda de los generales,* de los peruanos Guillermo Thorndike y José B. Adolph.

Paralelamente, la novela con dictador, con obras como *Hombres de a caballo* (1967), de David Viñas, y *Conversación en la catedral* (1969), de Mario Vargas Llosa, alcanza también un desarrollo significativo. Ambas formas de novelar la realidad histórica se benefician mutuamente, incluso algunas obras, como *Yo, el supremo,* son más bien productos híbridos. Entre 1926 y 1976 ha tenido, sin embargo, mayor continuidad e importancia estética la veta que se inicia con la novela de Valle-Inclán. Alejo Carpentier y Gabriel García Márquez, dos de los más importantes narradores contemporáneos, acaban de aportar su talento—con *El recurso del método* (1974) y *El otoño del patriarca* (1975)—a este tipo de novela.

Estas obras, aunque dispares, coinciden en incorporar como centro y foco de la narración un estrato casi inédito en este tipo de novela: la conciencia del dictador [25]. Esta perspectiva genera, a su vez, rasgos estructurales y procedimientos narrativos distintos: aunque el discurso del narrador omnisciente persiste, se coloca a menudo (cediendo incluso la palabra) al servicio de los ojos y de la conciencia del tirano, que pasa entonces a interponerse entre el lector y el mundo de su dictadura. El protagonista, como anti-héroe, ocupa con sus pensamientos y actos —que conocemos a través de su propia voz, de la del narrador o de los personajes que le rodean—todos los planos de la novela.

Podría decirse que ambas obras tienen—comparadas con la tradición que las precede—una estructura de personaje más acentuada. La figura del antagonista (Zacarías en *Tirano Banderas* y Miguel Cara de Angel en *El Señor Presidente)* desaparece o pasa a ser desempeñada —como en *El recurso del método*—por personajes abstractos, sin relieve; por personajes casi alegóricos, cuya acción carece de continuidad en el argumento (Miguel Estatua, el Estudiante). La tensión entonces, minimizada, se traslada a la propia conciencia del protagonista, lo que

[25] ERNESTO VOLKENING, págs. 337-340.

redunda en el uso frecuente del monólogo y en una mayor lentitud o morosidad narrativa.

La inversión de la perspectiva, este ir desde dentro del personaje hacia el mundo externo, implica además un cambio en la configuración del personaje. La visión distanciada cede el paso o se combina con una visión «desde dentro». Conocemos ahora las preferencias estéticas, los gustos culinarios, el lenguaje y hasta los procesos mentales del Primer Magistrado. Y asistimos también, mientras Leticia Nazareno le empolva «la estrella mustia del culo», a la melancolía íntima y a los trastornos seniles del patriarca.

Se trata en ambas novelas—aunque con signo distinto—de un proceso de desmitificación del protagonista, proceso que supone una tradición literaria determinada. En la novela de Carpentier, el dictador sigue siendo un personaje creado, un producto literario; ya no es, sin embargo, un mítico Satanás *per se,* que promueve y maneja los hilos del mal. Ciclos económicos, políticos e ideológicos interrelacionados y una bien trabada indagación artística en las raíces del poder [26] contribuyen a presentar la dictadura como un fenómeno histórico, desontologizando así al protagonista, otorgándole un marco social a su transición de germanófilo furibundo a cruzado de la latinidad. En cuanto a la caracterización del dictador, el principio básico de composición será ahora el del contraste, el del contrapunto burlesco entre la apariencia y el ser del tirano, entre sus ideales ilustrados y sus acciones bárbaras, entre lo que piensa y lo que dice, en definitiva, entre la dictadura tal como la vive y percibe el protagonista y tal como efectivamente se va revelando para el lector. Carpentier, cuidando siempre la autonomía y efectividad estética de la novela, consigue integrar una visión más compleja y, paradójicamente, menos subjetiva de la dictadura.

En García Márquez, la tradición de la novela del dictador estimuló directamente su orientación creadora. En algunas entrevistas [27] previas a la publicación del *Otoño,* el escritor sostiene que en su obra el dictador asumiría una originalidad inédita, que se proponía tratar el tema líricamente y mostrar al protagonista no sólo como una figura esperpéntica, sino en su condición de hombre perdido en la soledad y el poder. Para humanizar al patriarca, García Márquez introduce los tópicos de la muerte, de la soledad y del amor, los que se manifiestan —más que como preocupaciones racionales del déspota—en un nivel afectivo, en su manera infantil de recostarse, en la melancolía con que añora el mar o en la patológica dependencia de su «madre adorada,

[26] JAIME LABASTIDA, págs. 27-28.

[27] GIUSEPPE BELLINI, pág. 40. PLINIO APULEYO: «Entrevista con Gabriel García Márquez», *Libre,* número 3, París, 1972, pág. 9.

Bendición Alvarado». Esta visión novedosa confluye, sin embargo, con la configuración tradicional, con la animalización, la caricatura y el tremendismo, con una caracterización nominativa que indica la presencia de un nuevo «Dios al revés». De esta confluencia resultará un protagonista híbrido, un patriarca que es al mismo tiempo brujo, melancólico, déspota sanguinario, proto-macho criollo con preocupaciones metafísicas y «niñito de mamá». Esta conformación centáurica de mito y hombre se da también en torno al tema de la soledad: en su larga decrepitud, el tirano va quedando cada vez más física y espiritualmente solo. Sordo, va perdiendo la memoria, el corazón se le agrieta por falta de amor, se le vitrifican las arterias, la espalda se le llena de escamas y le crecen ramilletes de algas desde las axilas. La confluencia de una caracterización grotesca con una lírica y humanizadora implica horadar la tradición desde ella misma, revela un intento de transformar al protagonista contando con su mito y su filiación literaria.

En *El recurso del método,* el proceso de desmitificación no está representado artísticamente, corresponde a una voluntad constructiva, y lo inferimos sólo por el criterio de verdad histórica, por el andamiaje ideológico de la novela. En *El otoño del patriarca,* en cambio, la desmitificación está integrada al argumento y determina incluso la disposición y el marco narrativo de la obra. La vida y la muerte del patriarca es también la vida y la muerte del mito. El largo deceso sólo termina cuando los testigos que encuentran el cadáver—y cuya perspectiva sirve de marco a la novela—comprenden cabalmente la «buena nueva de que el tiempo de la eternidad había por fin terminado» [28]. Hay que decir, sin embargo, que esta desmitificación (al nivel de la conciencia de los testigos) no se desprende de la ficción misma y resulta, por tanto, añadida y poco convincente. Las palabras finales anunciando el viento fresco de la historia devienen entonces vestigios de un propósito que no logra adquirir sustancia ficticia. Ello se debe, creemos, al predominio compacto y exhaustivo del mito, del tiempo estancado; a una estrategia narrativa en que falta toda relación dialéctica con la realidad, y en que los datos históricos, por ende, pierden su carácter de tales y pasan a ser datos de leyenda o de maravilla.

No es nuestro propósito analizar en detalle estas obras; sin embargo, nos interesa todavía destacar que aun variando la perspectiva, ellas recogen e incluso desarrollan ciertos rasgos constitutivos del tipo de novela. Digamos, para señalar sólo uno, que ambas recrean—con afán de integrar y sintetizar a Hispanoamérica—un país imaginario. Carpentier, por ejemplo, a través de tríadas pertenecientes a un mismo cam-

[28] *El otoño del patriarca,* Barcelona, Plaza & Janés, 1.ª ed., 1975, págs. 270-271.

po semántico, va integrando distintas voces y regiones del continente. Nos hablará así de «tabernas, pulperías y tajuaras»; de «huipiles, bohíos y liquiliquis»; de «tamales, ajiacos y feijoadas».

En el *Recurso* puede fijarse una cronología que iría desde 1912 a 1927. Sin embargo, los varios anacronismos y desajustes revelan un intento de abarcar un tiempo más amplio que el señalado por estos límites. Refiriéndose, por ejemplo, a los «caballeros del Import-Export», a algunas grandes firmas importadoras de la década del veinte, el narrador los llama—con una frase que nos lleva de inmediato a *Tirano Banderas*—«ricos gachupines cuando no abarroteros y empeñistas» [29].

El otoño del patriarca, como novela total, pretende también integrar en la saga del anciano dictador, además de la coordenada espacial, la temporal. El descubrimiento de América, la lucha entre federados y unitarios, «los tiempos de la peste», «los tiempos del ruido», «los tiempos de la reconstrucción, «los tiempos del orden y progreso», todos ellos entremezclados confluyen en un mismo tiempo estancado, en un mismo presente narrativo.

Ambas obras, en síntesis, aunque disímiles, asumen ciertos rasgos de la tradición y los proyectan en una nueva perspectiva. Se trata, para decirlo de un modo negativo, de dos novelas, que serían, sin duda, diferentes si no estuviese operando en ellas una filiación literaria; si en 1926, Valle-Inclán no hubiese creado en lengua española, mitificando y desformalizando la realidad, una nueva forma de novela.

VI

La novela del dictador constituye—en una visión panorámica del género—una de las formas asumidas en este siglo por la novela histórica. Significa el abandono de la representación fidedigna o en clave de la realidad. E introduce en la novela histórica—influida por las preferencias vanguardistas—el criterio de la autonomía de la obra, el tratamiento teleológico de los materiales históricos para proyectar un mundo imaginario, un mundo que quiere ser a la vez representativo y autosuficiente. Significa también la confluencia de la conciencia crítica con la conciencia estética, el encuentro fructífero de dos sistemas literarios: uno que busca el cambio social y otro con voluntad de creación autónoma. Se trata, además, de una veta que ha permitido a los narradores hispanoamericanos volcar su voluntad historicista [30] y plasmar artísti-

[29] *El recurso del método,* México, Siglo XXI, 1.ª ed., 1974, pág. 125.

[30] «Gabriel, ¿por qué de repente esa coincidencia del 'boom' de escribir sobre los dictadores...?», a esta pregunta de un periodista, García Márquez respondió: «Eso tiene su explicación y es una historia vieja. Fíjate: Carlos Fuentes tuvo la idea como en 1968, una cosa así, de escribir un libro colectivo que se llamara *Los padres de las patrias,* y que cada novelista escribiera un capítulo

camente una visión política. Como conjunción de rasgos y propiedades, como tipo de novela, ha llegado incluso a ser una realidad con la que opera el comercio editorial. Como subgénero y como conjunto preexistente de posibilidades literarias constituye, sin embargo, una virtualidad en constante transformación, una serie dinámica y no una categoría ontológica.

Aunque el método de distinguir y aislar un tipo de novela permite valorar una obra en función de sus relaciones con esa tradición, resulta, sin embargo, limitado y estrecho para comprender el fenómeno literario en términos de proceso. Suponiendo que dentro de una filiación literaria existe cierto determinismo, éste es dialéctico y opera, por tanto, como una fuerza entre otras. Cada una de las novelas referidas podría, por ejemplo, situarse dentro de una nueva genealogía: la conformada por la obra de cada autor. Resulta obvio, por lo demás, que los países y las dictaduras imaginarias no surgen sólo de la imaginación. El estudio inmanente de la novela del dictador no agota la explicación de las peculiaridades o del desarrollo de este tipo de obra. Falta entonces establecer los nexos entre lo existente en la realidad y lo propuesto por las obras; articular las relaciones entre la literatura, su base social, y la cultura, como mediación entre ambas.

Digamos, para terminar, que si nos hemos concentrado en ciertos aspectos y descuidado otros, se debe a que nuestro propósito ha sido fundamentalmente mostrar—a cincuenta años de su publicación—la prolífica importancia de *Tirano Banderas* en la narrativa contemporánea de Hispanoamérica.

BERNARDO SUBERCASEAUX

29 Gorden St., apt. 106
CAMBRIDGE, Massa. 02138 (USA)

sobre el dictador de su país. Entonces estaba previsto que Fuentes escribiría sobre Santana; Carpentier, sobre Machado; Miguel Otero Silva, sobre Juan Vicente Gómez; Roa Bastos, sobre el doctor Francia, y así. Cortázar tenía ya algo preparado sobre el cadáver de Evita Perón. Yo no tenía dictador, pero estaba ya escribiendo *El otoño del patriarca*».. *Ahora*, año XV, núm. 656, 7 de junio de 1976, Santo Domingo (República Dominicana), pág. 39.

EL ESTALLIDO DE UNA ROSA...

Ninguna rosa es segura.

WILLIAM CARLOS WILLIAMS

El estallido de una rosa rompió los vidrios de mi casa, desordenó mis papeles, echó a volar mi corazón.

El estallido de una rosa que saltó sobre el tiempo para sacarme del remanso donde oscurece la verdad.

El fogonazo a quemarropa de un sol descabellado que despunta sin fin.

* * *

Tratemos de contar esta melodía. Había una vez una rosa, un sol descabellado y un hombre conmovido. Tal fue su apogeo y su maldición: la rosa sin rodeos atacándolos una y otra vez con sólo la sinrazón de su hermosura.

Rosa en silencio, rosa venenosa, ojos de espanto y de tormenta tirando de mí hacia las alturas sin piedad. Tirando de mí, el ave fénix dubitosa.

* * *

La belleza demarca. *A sangre y fuego en el interior invisible. Para que nuestro rostro—cualquiera fuere el momento—tenga algo que decir a las estrellas.*

* * *

Casandra no se pierde en sus profecías, sino en sus lágrimas.

* * *

Hay historias sumamente necesarias que no podrían continuar si no desapareciéramos discretamente.

Vida, única vida, vida única: que la muerte también te honre con su deseo y su orgullo, está bien.

1

Honor a los que cantan contra sus puños crispados.

2

El agua, una vez que surgió de la sombra donde laleaba, anónima y feliz, está condenada a un camino. Tarde o temprano será su perdición. ¿Por eso son tantos sus movimientos?

Escolopendra que te envaneces de tus fantasías: cuida que no esté lejos de tu raíz esa torpe y bella voluntariosa.

3

Pequeños goces continuos que salpican una desventura sustancial. Así va esa criatura, que no sabe tomar del mundo más de lo que está permitido y al alcance de la mano...

4

En nuestro tiempo sangrante, la afición por la basura y el convencimiento de que no hay más que eso *reclutan prosélitos cada vez más poderosos. El poeta vive entre ellos como una rara especie de farsante desinteresado.*

5

Debo aceptar esta oportunidad que me ha dado la muerte de examinarla de cerca... Pero sólo veo vida *a mi alrededor. Vida como una tormenta sin fin que me hace cerrar—agradecido—los ojos.*

Y el viento es tan fuerte que toda duda es infame.

6

Eres poeta donde no lo crees, donde no lo sabes. Después de mucho tiempo, en otro lugar, con los fríos que vuelven.

7

Inventas un país sin eximirlo de los crímenes, pero sí de los asesinos impersonales. Inventas un país que no existe mientras la favorita del crepúsculo coquea sus nostalgias.

8

Para la noche, los grillos y los amantes son los pródigos preferidos.

9

Es el tiempo en que vienen a beber a los pies de los sauces las princesas del viento, frágiles como glicinas, esbeltas como pífanos, en el misterio del último resplandor que las reúne.

10

Cazadores ancestrales, sobrinos predilectos del bosque sagrado, la primavera se obstina en excitarnos con la visión de sus prodigios. ¿Qué podríamos hacer sino extraviarnos en la orgía de su persecución?

No hay incendio improbable.

11

Prolegómenos de la bella: aullidos raros de la bestia.

12

No confundir estertores con clamores de bienvenida. El poeta, una vez más, se inclina cuidadosamente para rescatar a ese diminuto pájaro que ignora su hermosura, que sólo conoce el dolor.

13

En cuanto nos lanzamos contra los molinos de viento, una caterva de criminales se pone de pie para, una vez estropeados en la aventura, molernos a golpes como punición. ¡Y que haya también ángeles que los secundan creyendo que así nos salvan!

Pero tan enigmática es la vida, tan poco sabe y puede saber de ella el corazón, que una y otra vez repite sin vacilar sus saltos en las tinieblas. Algo la incita en su obstinado, en su recóndito centro de gravedad, le dice que es eso, que eso lo que hay que hacer, continuamente…

14

Es mala historia perder enigmas para ganar derechohabientes.

15

¿Qué se nos ha confiado? En tanto nuestra muerte es solitaria, un alrededor suntuoso nos confunde hasta el fin, ¿para reaparecer del otro lado? No lo tienes en cuenta, árbol que ya te despojas de tu verdor y que mañana serás, a la vez, almendra y leñador en el claro del bosque, entre la nieve que funde... ¿Qué se nos ha confiado entre la maravilla y el dolor, la maravilla que nos abruma y el dolor que nos subleva? Algo más, sin duda, que el continuo zarpazo, que la incesante apropiación... Algo más, sin duda, que la obediencia sin límites y la obsecuencia con el cíclope... ¡Oh maga, devuélveme mis fantasmagorías! ¡Oh tierra, sé inocente aún para mi resto de candor! Abismo: ¡enséñame otra vez la soberbia!... Yo te haré, si hay tiempo aún, las antiguas ofrendas. Veremos juntos, si hay tiempo aún, el rostro de los dioses que estallan. ¿Qué se nos ha confiado para sentir de pronto tan intensamente que tenemos ese honor?

16

La belleza profunda, la belleza implacable con sus lianas de fuego que aprisionan y urgen. ¡Desaparecemos, literalmente, incorporados a la vez que pulverizados por ese resplandor!

El Juicio Final no tiene final.

Porque la belleza se transforma sin cesar en sí misma, porque la verdad es el puro poder de ese incendio y porque la vida (¿qué es la vida?) nos declara una vez más sus depositarios.

17

Mi patria está más cerca de los meteoritos que de las telas envarilladas.

18

Niña de los archipiélagos dorados y mujer de los desiertos pavorosos. Tus cielos son iguales.

19

Soy el príncipe de mi necesidad, el privilegiado de mi atolondramiento. Para días que duran.

20

No edificar elegías, sino fragmentos esplendorosos, ruinas que la noche hace brasas y el amanecer recupera.

21

Ambelania gigante, hermosa centinela de mis tierras sagradas.

22

La belleza demarca. Con pies ensangrentados.

23

Al aumentar la validez de mi testigo perdí poder y facilidad, pero se multiplicaron los prodigios en mis riberas. Prodigios que la voraz no perdona.

24

Antes que nada el tiempo, el tiempo que aparece de pronto y devora la vida en un relámpago: detenido de vez en vez por la poesía, se le oye merodear alrededor de la casa que se derrumba, maldiciendo bellamente a los circunstantes que lo ignoran.

25

Oh rosa, los encuentros son raros...

RAUL GUSTAVO AGUIRRE

Avenida Corrientes, 745
BUENOS AIRES (Argentina)

UNA TEORIA PROUSTIANA DEL AMOR *

A Fernando Fraga.

> ... había un deseo de posesión en el origen de una curiosidad.
>
> (I, 788.)

> ... el amor, sentimiento que (sea cual fuere la causa) es siempre erróneo.
>
> (II, 798.)

> El amor: nuestra apasionada entrevista con nosotros mismos.
>
> (III, 891.)

El amor proustiano es un sentimiento erigido sobre el ejercicio de la propiedad, dirigido a un objeto abstracto e imaginario que ilusoriamente se identifica con un sujeto real, conducido por la finalidad de conocer y cuya función es el reconocimiento del amante en el amado. Deliberadamente dejo de lado en esta definición el componente sexual, porque en Proust nunca aparece directamente referido, por maniobras de censura o de desplazamiento que se pueden calificar de puritanas.

La concepción proustiana del amor es, pues, trascendental, ya que la experiencia amorosa no tiene un fin en sí misma, sino que persigue conocer a través de lo amoroso. Más abajo veremos que esta ideología del amor tiene su antecedente en Platón y que no es descaminado hablar de un platonismo proustiano.

Por otro lado, el amor proustiano pertenece al orden de lo simbólico, ya que lo que se ama verdaderamente no es el ser amado o que se cree tal, sino aquello a lo cual el ser amado remite o señala, siendo su mero signo o síntoma. También Platón recurre a la imagen del *symbolon* para explicar el hecho amoroso. Así es correcto aplicar al amor los mecanismos que se han descrito como propios de la memoria, el deseo y el recuerdo, tanto como las consideraciones acerca de los objetos y personas que son depositarios de prestigio, y el aura con que se los rodea normalmente.

* Fragmento del libro inédito *Por el camino de Proust.*

Por fin, corresponde pensar en la estructura que soporta todas las relaciones humanas, la trama social, que también sirve de apoyo a las relaciones amorosas del mundo proustiano. Las claras connotaciones de clase que tienen el amante y el amado, en Proust, legitiman la categoría de la *socialidad del amor,* a partir de la cual se inicia su análisis.

1. La relación entre el señor y el siervo

Si el amor es reconocimiento (conocimiento de sí mismo, conocimiento en espejo) del amante en el amado, entonces en la relación de amor se reproduce la estructura señor/siervo tal cual la describe el clásico pasaje de Hegel. El señor es *mediación consigo a través de otra conciencia,* o sea, una relación del señor consigo mismo a través de la conciencia del siervo, que no puede ser penetrada y que, por tanto, es una cosa para el señor. El señor es potencia sobre el siervo, que es libre como cosa, pero dependiente de su señor como sujeto. A su vez, el señor no puede existir sin el siervo, que es el vínculo consigo mismo y con las demás cosas. El señor se relaciona mediatamente con las cosas por medio del siervo, que es una metáfora de su cuerpo: sus manos, sus pies, su voz, etc. En este sentido, el señor depende del siervo para ser señor, su vínculo es de mutua dependencia y de mutua mediación. No hay conciencia libre sin conciencia servil, no hay sí mismo sin otro, aunque sólo se pueda saber de sí mismo. El yo, como ya se vio respecto de Proust, es necesariamente social.

Esta estructura de relación tiene, para el narrador de la *Recherche,* una correspondencia que podría denominarse psicológica. En efecto, la psicología del narrador es la de un señor que se relaciona con las cosas a través de un equipo de siervos que lo tiranizan. Este es su modelo amoroso.

Encerrado en su habitación, inerme, postrado por la enfermedad y por el parasítismo, el narrador se sirve de los personajes de su entorno inmediato para estar en el mundo de las cosas y saber de él. Normalmente, estos personajes son mujeres, las primeras que suscitan su amor: la abuela (con quien tiene su auténtica relación edípica), la madre, las criadas; finalmente, la traducción erótica directa de ellas, la amada, Albertine.

El señor se enamora de sí mismo a través del siervo: ésta sería la fórmula del señorío llevada a la relación amorosa. Ama en el siervo su ser fuera de sí, su imagen eficaz y activa, la medida de su potencia, puestas en algo exterior y por ello fácilmente reconocibles. Así como

se vale de los órganos serviles para manejar las cosas, se acaricia con las manos del siervo, se ama a través de su cuerpo.

La persona del siervo es, en efecto, identificada con las cosas a las que el señor llega a través de él, como si estas cosas tuvieran una impronta servil (inmediata) que es, por razones de dominación, señoril (mediata). Así, el olor del pollo guisado que identifica a Françoise:

> ... estos pollos... que habían llevado lejos en Combray el olor de sus méritos y que, mientras ella nos los servía en la mesa, hacían predominar la dulzura en mi concepción especial de su carácter, el aroma de esta carne que ella sabía convertir en untuosa y tierna, no siendo para mí sino el propio perfume de una de sus virtudes.
>
> (I, 121.)

No es descabellado, pues, pensar que la relación narrador-Françoise es el modelo amoroso del primero. Tampoco es absurdo señalar el valor pedagógico que tiene para él la figura de Françoise, instructiva como siempre lo es la del ser amado. Así como el amante enseña al amado, se instruye a través de él.

La «clarividente y pesimista» Françoise, ligada al mundo de la vieja provincia francesa, al interior pomposo de las mansiones antiguas, a las relaciones de servidumbre y de intimidad entre amos y criados, es la vinculación más remota del narrador con el orbe de la aristocracia. Françoise es amiga de los criados del barrio, que le traen información *tibia* producida en la hermética privacidad de los palacetes del Faubourg. Por ella el narrador sabe y puede fantasear acerca de ese universo dorado y lejano.

Françoise, como la nobleza a la cual pertenece como *órgano servil,* tiene esa suerte de sabiduría infusa, como racial e instintiva, que es propia de antiguos señores y de antiguos escuderos y rodrigones:

> No se podría hablar de pensamiento a propósito de Françoise. Ella no sabía nada, en ese sentido total en que no saber equivale a no comprender, salvo las raras verdades que el corazón es capaz de alcanzar directamente. El mundo de las ideas no existía para ella. Pero ante la claridad de su mirada, ante las líneas delicadas de su nariz, de esos labios, ante todos estos testimonios de los cuales carecen tantos seres cultos para quienes significarían la suprema distinción, el noble destaque de un espíritu de elección, se turbaría uno como ante la mirada inteligente y buena de un perro del cual, por su parte, se sabe que todas las concepciones de los hombres le son extrañas...
>
> (I, 650.)

El retrato de la persona naturalmente sabia podría llevarse a la figura de una duquesa, sólo que en vez de un perro de raza la metáfora

sería un ave del Paraíso. De todos modos, está allí el nivel de la calidad racial del señorío que es común a señores y criados, porque no hay los unos sin los otros. Y también está allí la fascinación del narrador, pequeño burgués cursi, por los prestigios de la nobleza, cuya aura alcanza a los criados después de tantos siglos de trato regular y necesario.

También señorial es el trato de Françoise con los proletarios. Son escasos en su relación, pero cuentan para ella esencialmente, y esto se advierte en el protocolo que utiliza para tratarlos.

En cuanto a los señores, no les concede la menor importancia. El narrador observa que mientras Aimé, otro servidor, se manifiesta feliz cuando oye hablar de un título, Françoise ni ensombrece su rostro ni vuelve sus palabras secas y breves, «lo cual demostraba que amaba a la nobleza no menos que Aimé, sino mucho más» (I, 695). Lo mismo se nota cuando habla familiarmente de las testas coronadas («Amelia, la hermana de Felipe», es la reina de Portugal, por ejemplo), con «esa falta de respeto que, en el pueblo, es la manifestación del supremo respeto» (I, 779). Françoise, la sierva monárquica, es el inverso de Saint-Loup, el aristócrata republicano. Ella puede oír hablar del genio de Napoleón o de la telegrafía sin hilos sin inmutarse, inmersa en sus tareas (tal vez remover las cenizas de la chimenea), pero no puede oír un nombre de arraigo, como el príncipe de Olerón, sin quedar maravillada como ante la contemplación de un vitral. Frente a su hija, desarraigada, que adopta la germanía de París, Françoise, como la duquesa de Guermantes, sigue hablando el francés arcaico y campesino de su aldea.

El vínculo amo-señor se repite en la *Recherche,* como estructura de relación social entre sujetos de distinta clase y como base necesaria para la relación amorosa.

Antes de servir en casa del narrador, Françoise ha sido criada de la tía Léonie en Combray. La tía es otro modelo para el narrador, ya que se trata de una señora inválida, que controla el funcionamiento del pueblo a través del sonido de las campanas de la iglesia, los relojes y los timbres, así como de la información que le suministra Françoise, dictadora doméstica que decide hasta los menús que toma su señora.

Entre Swann y Odette se da el mismo desnivel de poder económico y cultural que entre el señor y el criado. Aparece en su amor el tema de la pedagogía erótica: el amante instruye al amado, lo prepara para ascender en la sociedad y lo inicia en un nivel social superior, actuando como su mentor y patrono. Odette sabe que es intelectualmente inferior a Swann y quisiera participar en su mundo de sabiduría (por ejemplo, enterarse si el señor Vermeer de Delft vive todavía, ya que le

impide tomar el té con su amante). Económicamente, Swann necesita hacer ostensible su señorío colmando a Odette de regalos y pasándole 5.000 francos mensuales. Swann duda si tal generosidad es o no *mantener* a la mujer en el más puro estilo de la profesional del amor (que lo ha sido Odette), pero sus escrúpulos morales cubren la realidad del desequilibrio económico y decide aumentar su dotación a 7.000 francos.

La desigualdad de contenidos intelectuales entre Odette y Swann es proporcionalmente inversa al auge de su amor. En la plenitud de éste, Swann posterga su estudio sobre Vermeer. Cuando la relación vacila (a partir del concierto en lo de Saint-Euverte, donde Swan *escucha* objetivamente la sonata de Vinteuil, que es el emblema de su amor, y comprende que se trata de un estado de sugestión ilusoria), Swann se vuelve hacia Vermeer y estudia si el *Tocador de Diana,* que ha comprado, es un Vermeer auténtico o un Nicolás Maes. Al desgajarse la relación, Swann ve que los contenidos estéticos que ha puesto en Odette (la música de Vinteuil, la pintura de Botticelli) se desprenden de ella y permanecen, porque son las partes de él mismo que ha puesto fuera de sí y de las cuales se ha enamorado.

La relación entre Saint-Loup y el narrador, una amistad cargada de componentes amatorios, aunque no eróticos, es también un vínculo entre amo y criado. Después de su amor por Rachel, la mayor alegría de Saint-Loup es la amistad del narrador, al cual protege y del cual se hace admirar y confirmar en su calidad de gran señor, poseedor de elegancia natural, poderoso, bien nombrado, etc. El narrador es el siervo y el amado, que confirma la identidad del amante y señor.

Andrée, rica, ama a Albertine, pobre y huérfana. Charlus, rico y con títulos ancestrales, ama a Morel, pobre y plebeyo. En sus avances al narrador, el mismo Charlus se propone como un instructor del joven burgués en los salones aristocráticos, que tanto le apetecen. Saint-Loup, noble y rico, ama a Rachel, una actriz plebeya.

El otro modelo amoroso, no distante de éste, es la relación edípica. Amar a la madre es amarse a sí mismo, en una fantasía de regreso al adualismo primitivo, a una unión corporal entre la madre y el hijo que lleva en su claustro. Tal vez por motivos de organización matriarcal de la familia, el narrador ha transferido a su abuela su amor edípico. En sueños, el narrador cierra a besos la boca de su abuela. La identificación madre-hijo se explica claramente:

> Sus palabras sólo eran una respuesta debilitada y dócil, casi un mero eco de mis palabras; ella era, apenas, el reflejo de mi pensamiento.
>
> (II, 782.)

Como modelo amoroso (que siempre lo es y se transporta a sujetos que no estén cargados con la prohibición incestuosa), la situación edípica sirve al narrador para amar a Albertine (o creer que la ama). A veces, el placer que se anticipa en los besos de Albertine, se compara al que sentiría el narrador si lo besara su madre (II, 831). En otras ocasiones, se dirige a su amada, con su habla de niño, en Combray, como cuando dialogaba con su madre o su abuela. La identificación madre-abuela-Albertine se resuelve, finalmente, en su verdadera sustancia, la relación erótica. El desplazamiento lleva el amor incestuoso a un objeto innocuo: la mujer amada.

2. Lo AMABLE

> El más exclusivo amor por una persona es siempre el amor por otra cosa.
>
> (I, 833.)

2.1. *El amante y el enamorado*

Los enamorados proustianos aman para saber, para poseer, para transgredir. Lo que se ama es, por tanto, objeto de curiosidad, de codicia, de pecado.

El amante, sujeto activo de la relación, se constituye a partir de la transferencia en el otro (el ser amado) de ciertas partes privilegiadas de sí mismo (lo amable). El amor es, pues, por definición, egoísta, amor propio. Ese «punto de vista egoísta que es el del amor» (I, 926), se ve actuar, por ejemplo, en una secuencia de besos entre el narrador y Albertine. El acercamiento es vivido como una relación entre el yo y el mundo, pero en seguida el narrador advierte que «no está perdido en el mundo», sino

> él que estaba encerrado en mí, en mi yo, que estaba muy lejos de colmar, en mi yo donde, sintiendo el lugar vacío para instalar tantos otros tesoros, arrojaba desdeñosamente en un rincón, el mar, el cielo y los acantilados...
>
> (I, 933.)

El ser amado es simplemente una cámara de eco del yo enamorado, un espacio vacío, dócil, apropiado, donde resuena la identidad del amante, a veces bajo la forma del nombre. El único momento de la *Recherche* en que sabemos que el narrador se llama Marcel es cuando Albertine escribe su nombre en una carta de amor (III, 157). El amante, a su vez, siente dentro de sí determinados ecos que despiertan la

imagen del ser amado, pero que se dan a partir de contenidos de su yo, que el mismo yo recupera luego de haberlos proyectado sobre el otro.

> La inteligencia de Albertine me gustaba porque, por asociación, despertaba en mí lo que yo llamaba su dulzura, como denominamos dulzura de un fruto a una cierta sensación que sólo está en nuestro paladar.
>
> (III, 495.)

La estructura del amante es, pues, como la del recuerdo y el deseo, musical. Una nota fundamental, la tónica, la que da el tono, es capaz de despertar, por simpatía de vibraciones, una serie de armónicos naturales en ella.

> ... nuestra vida... una serie de zonas concéntricas, contiguas, armónicas y graduadas, alrededor de un deseo primitivo que ha dado el tono, eliminado lo que no se funde con él, extendido el tinte dominante...
>
> (III, 552.)

2.2. *Lo amable en sí mismo*

Se ama para conocer. Platónicamente, la experiencia de amor trasciende lo amoroso y alcanza el nivel del conocimiento. Lo desconocido, que se supone «detrás» de alguien, acicatea el amor y convierte a ese alguien en el ser amado cuando, en rigor, se ama «lo que tiene detrás», lo que se imagina que puede conocerse a través de él.

> Que creamos que un ser participa en una vida desconocida en la cual su amor nos haría penetrar es, de todo lo que exige el amor para nacer, lo que más le importa, y lo que desvaloriza el resto.
>
> (I, 100.)

El amor de Gilberte en Combray es amor «por lo desconocido de su vida» (I, 410), en lo cual el narrador quiere «precipitarse, encarnarse, dejando la mía (la vida de él), que ya no me significaba nada».

En esta precipitación al espacio de lo desconocido, que como un abismo fascinante se despliega a partir del ser amado, hay ya la fantasía de una posesión. El amante inventa lo que desconoce en el amado, y esta invención es un apoderamiento de ese espacio a través del ejercicio constituyente de la fantasía.

El narrador desea un paisaje y unas tierras, que significan, para él, el lejano prestigio del campo, los señores y el arcaico medievalismo de la provincia francesa. En la campesina de Méséglise, en la pescadora de Balbec, personifica a esos paisajes y a esas tierras, con toda la constelación simbólica que los prestigia.

En la ciclista de Balbec, el deseo se concentra en los ojos negros, porque son la cifra de lo desconocido donde el narrador inscribe su fantasía: las ideas de la ciclista, el césped de los velódromos y la arena de los caminos que atraviesa, la sombra de su casa y de los bosques cercanos, las ideas que se forman sobre ella los demás.

Cuando el narrador abraza a Albertine vestida con un peinador de Fortuny inspirado en algún retrato veneciano, cree abrazar «lo amable» de esa imagen: el azul espejeante del Canal Grande y los pájaros en pareja de algunos capiteles de Venecia, que simbolizan la muerte y la resurrección. Algo similar ocurre cuando abrazando a Albertine en París, el narrador «recupera» Balbec, paisaje querido y ligado a la imagen primera de su amada. En tanto, abrazando a una obrera, se apodera imaginariamente de ese mundo lejano y hechizado de los trabajadores: los talleres, los mostradores, los tugurios.

La curiosidad, guía de la imaginación fantástica, se concentra más en ciertas imágenes, privilegiados objetos de amor. Las mujeres suelen hechizarse con los militares, los bomberos, los príncipes de lejanos países, porque sus coloridos uniformes anticipan un mundo que facilita la inserción de la fantasía (I, 100).

El otro motor que dirige al amante hacia lo amable es el afán de poseer, que siempre es deseo de apoderarse de lo prestigioso (codicia), como el prestigio es símbolo del poder. Por donde, al final del complicado lazo amoroso, se vuelve al punto de partida, la relación amorosa como vínculo de señorío.

Cuando el narrador se enamora de la duquesa de Guermantes, en verdad ama a «otra cosa» que ella misma, que aparece a partir de ella,

> la persona invisible que ponía en movimiento todo aquello, ella, cuya hostilidad me molestaba, cuya proximidad me confundía, de la cual hubiera querido captar la vida y alejar a los amigos.
>
> (II, 63.)

Lo amable de Rachel para Saint-Loup y de Odette para Swann es la posibilidad de ser señoriales con esas mujeres. Servir, dar, proteger, abrir caminos de ascenso social, convertir a una prostituta en una actriz de moda, y a una cortesana, en una dueña de salón estetizante. El *beau geste* de estos hombres tan finos y nobles es, en el fondo, lo que ellos aman en ellas, o sea, una parte de sí mismos explayada en la vida del otro.

A su vez, esto, que es lo amable, como materia fantástica, es inaccesible. No puede poseerse, y la sensación de poseer al otro es ilusoria. Tal vez por ello se busca un camino subsidiario, la unión carnal, y se la denomina *posesión sexual,* porque se cree vivir en ese inocultable

vínculo que liga momentáneamente el cuerpo del amante con el cuerpo del amado, el acceso que en rigor no puede ocurrir jamás.

> ... sólo se ama aquello en lo cual se persigue algo inaccesible, sólo se ama lo que no se posee, y bien pronto me empecé a dar cuenta de que yo no poseía a Albertine.
>
> (III, 384.)

La tensión amorosa no se satisface por el logro de lo deseado como amable. No se satisface nunca, ya que su objeto no existe, y por definición, satisfacerse es poseer lo anhelado. Sólo se extingue con la muerte del deseo; la distensión que sobreviene resignadamente cuando se advierte que no «se quiere a quien se quiere», sino a algo que no existe, y el tenso cuerpo del amante, fatigado de correr con sus músculos tras un fantasma, decide olvidar lo deseado.

> Más avanza el deseo, más se aleja la verdadera posesión. De suerte que si la felicidad o, al menos, la ausencia de sufrimientos puede ser encontrada, no es la satisfacción, sino la reducción progresiva del deseo, hasta su extinción final, lo que hay que buscar. Se trata de ver lo que se ama, cuando habría que tratar de no verlo, ya que sólo el olvido termina por traer la extinción del deseo.
>
> (III, 450.)

La otra muralla con que tropieza el amante en la consecución de su deseo por lo amable es la existencia del otro. Lo deseado no existe. El otro existe, pero recubierto con una película fantástica, esencialmente incognoscible. De modo que tampoco por aquí el amor es una vía de acceso auténtica a los demás. El amor, como la razón kantiana, se detiene en el umbral del fenómeno, siéndole vedado el camino a las cosas en sí mismas.

> He sido sacudido por mis amores como por una corriente eléctrica que te remueve. Los he vivido, los he sentido: jamás llegué a verlos o a pensarlos...
>
> (II, 1.127.)

El amor persigue el sueño de lo amable y cree que se encarna en el amado. Por fin, a la hora de la sabia desilusión, comprende que «lo que parece único en una persona que se desea no le pertenece» (III, 988).

2.3. *El mal de amores*

El tema de las relaciones entre el amor y la enfermedad pertenece, por derecho propio, al paisaje intelectual donde se inscribe Proust. Bas-

te pensar en Freud para abrir un espacio de analogías y mutuas pertinencias, que no ocupará a este libro.

De nuevo una útil digresión. Otro paralelo entre Proust y Thomas Mann. Me refiero al tema del amor proustiano como *mal imaginario* y al capítulo *Análisis* de *La montaña mágica.*

La teoría sobre el amor que Mann hace exponer al doctor Krokovski tiene varios puntos de contacto con la fenomenología amorosa proustiana. Para el personaje de Mann (bastante cercano al freudismo), el amor, reprimido por las normas sociales de la castidad—agrego yo: a partir del tabú del incesto—, el amor reaparece, como todo lo reprimido, en el campo de la enfermedad. Psiquismo enfermo por la cultura, mal imaginario: el amor como padecimiento anímico. Mann va más allá: el amor es figura de enfermedad, y toda enfermedad remite al deseo extraviado por la represión.

> El síntoma de la enfermedad era un actividad amorosa desvirtuada y toda enfermedad era el amor metamorfoseado.

Espiritual en cuanto excede el mecanismo de respuesta «natural» causa-efecto (utilidad y conservación de la especie por medio de la unión sexual de los sujetos de sexos complementarios), el amor se inscribe en el orden de los fenómenos estéticos: lo excesivo, el lujo imaginario, el despilfarro que el espíritu ejerce sobre la realidad. Amor del varón por la mujer estéril o de dos individuos del mismo sexo, desprovistos de la expectativa de reproducir la especie por la cópula sexual. De alguna manera, el amor es siempre «perverso» y «enfermizo».

> De todos los instintos naturales—sigue diciendo Krokovski—era el más vacilante y el más amenazado, inclinado profundamente al extravío funesto y a la perversión, y eso no tenía nada de extraño, pues ese poderoso impulso no era una cosa simple, era de una naturaleza infinitamente compuesta y—por legítima que parezca por lo general—constituida enteramente de perversiones.

También en el campo proustiano se verá que de alguna forma el amor más esencialmente *amoroso,* la relación *en espejo* donde más fácilmente se puede practicar la transferencia de partes del amante al amado, es el vínculo homosexual.

En Proust, el mal de amores es formulado con metáforas diversas: es el *mal no operable* (I, 308), cuya eliminación mataría al enfermo; una «suerte de manía mental que en el amor favorece el renacimiento exclusivo de la imagen de cierta persona» (I, 823); una especie de fiebre que nace y muere sin que la voluntad influya en lo mínimo,

como diría Stendhal. Llevado a su extremo, es «un peligro súbito capaz de destruir toda vida» (III, 615).

Una taza de té dada por el amado al amante (por Gilberte al narrador, por ejemplo) lo deja insomne un día entero y hace comentar a la madre: «Qué fastidio, este niño no puede ir a lo de Swann sin volver enfermo» (I, 507). En la secuencia de los Champs Elysées, cuando, luchando con Gilberte, el narrador tiene su primer orgasmo, se llega también a la enfermedad. Aunque el sexo no le exige mayor esfuerzo que la gimnasia que comparte con Gilberte, después de la experiencia cae en cama (I, 494). El sufrimiento constante es el síntoma del amor, neutralizado por la alegría, pues de otra manera sería intolerable (I, 582).

En Swann, estar enamorado es como padecer una disociación de la personalidad, un yo paralelo, el mítico *Doppelgänger* (doble, sosías) o acaso un tipo de esquizofrenia. Después de enamorarse de Odette

> no era ya el mismo y no estaba solo, un ser nuevo estaba allí, con él, adherente, amalgamado a él, del cual quizá no pudiera desembarazarse, con el cual iba a estar obligado a usar de ciertos cuidados, como ante un amo o ante una enfermedad.
>
> (I, 228.)

La enfermedad amorosa, vista como el producto de una de las tantas disociaciones del yo proustiano, remite a la examinada problemática de sus vidas paralelas. El Swann que se enamora es un yo distinto del Swann que no se enamora, etc. Abre, además, un campo para la investigación psicológica: la imagen del yo ante el yo, el lugar mismo de lo imaginario, lo imaginario por excelencia. Un yo fantástico, paralelo al yo «real».

2.4. *Transgresión y puritanismo*

En la *Recherche,* el amor va unido casi siempre a una situación social irregular, como si fuera el producto o el ejercicio de una transgresión. En general, el matrimonio burgués parece una relación institucional que nada tiene que ver con el amor. Por el contrario, las grandes pasiones orillan lo clandestino y lo transgresivo, lo primero como escenario de lo segundo.

Con ello tiene que ver el ya mencionado puritanismo proustiano, la ausencia de escenas concretamente sexuales en su relato, de referencias corporales relacionadas al acto sexual, de reflexiones acerca de la sexualidad propiamente dicha. Es como si el sexo no fuera parte de la especulación del narrador o estuviera tachado por la censura puritana, considerándolo impropio de un discurso consciente acerca de la realidad.

Los amores proustianos están relacionados con la prostitución, la homosexualidad, el adulterio. Rachel y Odette, los dos ejemplos de *grandes amoureuses,* son antiguas prostitutas. En Odette, el pasado de cortesana integra su prestigio. Es una «mujer cuya reputación de belleza, de inconducta y de elegancia era universal» (I, 421).

La primera escena relativa al sexo que se da en el relato es la unión de la Vinteuil con una amiga, en uno de los recodos del «camino de Swann». Tal vez la amiga sea Albertine. No podemos saberlo. Lo cierto es que, en el preludio del encuentro sexual, escupe sobre el retrato de Vinteuil.

En cuanto al gran amor del narrador, Albertine, aparte de concluirse que es lesbiana (a pesar de los datos contradictorios que suministran los terceros) y de que el narrador así lo quiere, inconscientemente, los encuentros entre ambos personajes están teñidos de clandestinidad, como si se tratara de una actividad vergonzante, que debe ser ocultada a los demás. Se ven en casa del narrador, bajo la mirada reprensora de Françoise; en la playa, de noche; aprovechando las sombras, en la estación de Douville, mientras esquivan las miradas del doctor Cottard.

3. El ser amado

3.1. *Ilusión y realidad*

El ser amado es una ilusión óptica producida por la transferencia de partes del yo del amante, caracterizadas por cierto privilegio (lo amable), sobre la imagen de otro.

> Un cuerpo humano, aún amado..., nos parece, a algunos metros de distancia, a algunos centímetros, lejano a nosotros. Sólo basta que algo cambie violentamente el lugar de este alma en relación a nosotros, nos muestre que ama a otros y, entonces, por los latidos de nuestro dislocado corazón, sentimos que la criatura querida no estaba a unos pasos de nosotros, sino en nosotros, en unas regiones más o menos superficiales.
>
> (II, 1.127.)

En Swann, el amor por Odette se forma a partir de un referente estético: ciertas frases favoritas, privilegiadas, de la sonata de Vinteuil. En lo psíquico de Swann, la frase borra todo vínculo con intereses materiales, toda consideración humana y válida queda «vacante y en blanco» (I, 237), tal como en el juicio estético kantiano. Sobre ellas se inscribe el nombre de Odette, el otro yo de Swann, lo femenino (fantástico) de sí mismo. Sacada al exterior, la imagen Vinteuil con el nombre de

Odette se deposita en la imagen de Odette propiamente dicha, que se transforma en el ser amado de Swann.

En el reverso del proceso (Albertine desaparece y abandona al narrador) ocurre lo mismo. Ella le escribe: «te dejo lo mejor de mí misma», intuyendo que es una imagen en el narrador, conformada con ciertas sugestiones especialmente bien valoradas por él. Albertine, como depositaria de esas partes, las divide y las administra, dejando una imagen parcial de ella en el narrador abandonado. El, tal vez, seguirá amando esa imagen, con abstracción de la persona real que le servía de soporte (Albertine concreta), pues la ilusión tendrá la misma vigencia, aunque transformada en alucinación.

El ser amado como resultado de un proceso ilusorio es la enésima reformulación del amor romántico, tal como, por ejemplo, la plantea teóricamente Stendhal.

La figura stendhaliana que explica el fenómeno del amor es la *cristalización.*

> Si en las minas de sal de Salzburgo se arroja en la profundidad de una de ellas una rama deshojada por el invierno, dos o tres meses después se la puede sacar recubierta de brillantes cristalizaciones; las ramitas más diminutas, tan finas como las patas del abejaruco, aparecen guarnecidas de infinitos diamantes móviles resplandecientes; resulta imposible reconocer la ramita primitiva. Llamo *cristalización* a la operación del espíritu mediante la cual se deduce de cuanto se le presenta que el objeto amado posee nuevas perfecciones.
>
> (STENDHAL: *De l'amour.)*

También para Stendhal la organización interna del amante tiene una homogeneidad similar a la de la memoria y el deseo proustianos. El placer dominante tiñe de un mismo color la cristalización (imagen del ser amado) fraguada en su mente. Los *cristales amorosos* idealizan y disimulan la realidad del ser amado. El deseo envuelve su persona concreta y crea su propio objeto. Ocurre al revés que en las demás pasiones, dominadas por la fría realidad objetiva. En el amor, ésta resulta de una maniobra constituyente de la fantasía del amante.

En este sentido, el paradigma del enamorado romántico es el Werther goetheano, que somete la realidad al tenor de sus deseos, con prescindencia de lo que ocurre fuera de ellos. Don Juan, en cambio, paradigma del amante clásico, es su opuesto. Su deseo, puesto que se dirige a la realidad de sus amadas, se ve siempre frustrado por ellas, como ocurre en lo ordinario de las demás pasiones: ambición, avaricia, etc. El verdadero amor romántico es, pues, en Stendhal, como en Proust, el que se dirige al objeto creado por la ilusión óptica del deseo.

Aun la función de la música en la afectividad del enamorado, tan característica en Proust (Swann ama a Odette *a través* de la sonata de Vinteuil), ya está tratada por Stendhal. Escribe el 25 de febrero de 1822:

> Acabo de experimentar esta noche que la música, cuando es perfecta, pone al corazón en la misma situación en que se encuentra al gozar de la presencia del ser amado; es decir, que aparentemente proporciona la dicha más viva que pueda existir en la tierra.

La música es sensible (se puede oír), pero abstracta (no se puede descifrar como un discurso del lenguaje ni contiene figuras con un referente real claro, como cierta pintura). Es el lugar predilecto para depositar fantasías, porque no ofrece a la afectividad más que una exaltación sin causa concreta. El deseo, en esencia, también opera con un objeto inefable, por lo cual nada le es tan útil, cual posible objetivación, como la música.

Puede hablarse, en materia de amor proustiano o romántico, de un *idealismo del deseo,* como se habló ya del *idealismo de la memoria.* El sujeto crea el objeto con su mirada anhelante, y luego toma esa imagen como un objeto auténticamente exterior, es decir, como una realidad.

> ... la Belleza, acerca de la cual estaríamos tentados de preguntarnos si es, en este mundo, otra cosa que la parte complementaria que adjunta a una pasajera fragmentaria nuestra imaginación sobreexcitada por el anhelo.
>
> (I, 713.)

El desfase entre el objeto amado y la realidad del ser amado que malamente lo soporta, produce una situación que el narrador paradójicamente califica de «insoportable». Por ello, concluye que se vive siempre con alguien que no se ama, para hacerlo vivir con el fin de que destruya el amor y no que lo realice. Una mujer, un paisaje, o una mujer que lo encierra, están allí para confirmar lo ilusorio de lo amable y disolverlo en la nada, como cada vez que se reconoce que algo es mera ilusión (III, 98).

Tan ilusorio es el objeto del amor, que se actúa ante el ser amado en ocasiones como si no se lo amara (que es lo que estrictamente ocurre) y aun cuando se sabe que no existe porque ha muerto. La actitud del amante, en estos casos, se asimila a un deber moral: hacerse amar, ganar los favores del amado equivale a reparar equívocos o a hacer el bien. El amor se vuelve así esencialmente no compartido, salvo en aquellos fugaces momentos en que el simulacro mutuo, «la bondad de una mujer o su capricho, o el azar, aplican sobre nuestros deseos, en una coincidencia perfecta, las mismas palabras, las mismas acciones, que si fuéramos realmente amados» (II, 835).

Cuando el narrador ama a Gilberte aún cree que el amor existe fuera del amante, por un simple acostumbramiento creado por la «cultura del placer», que no se inquieta por saber si la imagen y la realidad se corresponden.

Al depositar partes imaginarias de sí en el otro, el amante se enajena. El *aimant* (sujeto activo de la fantasía) transfiere partículas selectas y fantásticas de sí al *aimé* (sujeto pasivo, pantalla de proyección de la fantasía amorosa), también llamado a veces el *bien aimé,* como enfatizando que lo proyectado son las partes buenas del sujeto enamorado.

El sujeto pasivo (gramaticalmente, el participio pasivo del amor, como el amante es el gerundio) se convierte, a su vez, en poseedor y administrador de lo transferido, en figura de dueño. En francés, la amada pasa a ser la amante también, y se designa con el nombre de *maîtresse* (ama, señora, dueña, femenino de *maître,* que también envuelve la noción de maestría de quien enseña, instruye e inicia). En la antigua poesía provenzal, la amada suele aparecer en masculino, como *midons* (literalmente: «dueño mío, señor mío»). La relación de señorío, iniciada por el amante, como señor, frente al amado, como siervo, se revierte, porque es dialéctica, y el siervo pasa a señorear, como parte imprescindible del amante.

Ya en la etapa de Albertine, la esquizoidia del yo está aceptada por el narrador y se sabe que, por lo menos, si la amada es real, es una realidad incognoscible y dispersa. Más aún: cuanto más enigmática y fragmentaria sea su personalidad, más proclive a ser amada. Albertine es comparada con un juego de naipes encerrado en una caja, una catedral clausurada, un teatro antes de la función, la multitud diversa, infinita y sin identidad fija (III, 94). Gomorra, la ciudad mítica, invisible y dispersa del amor lesbiano, a la cual pertenece Albertine (al menos, en la fantasía celotípica del narrador), es definida como un «fragmentado *puzzle*» (III, 90).

En algún momento, cuando la tensión dolorosa del amor es llevada a su extremo posible, el amante cae en la cuenta de la distancia infranqueable que separa al ser amado de la imagen de lo amable. Por eso, sabiamente, se busca, en general, la mujer «que no es del tipo» del amante (como dice Swann) para facilitar una correcta percepción y disipar rápidamente lo ilusorio.

> No desconfiamos de las mujeres que no son «nuestro tipo», las dejamos que nos amen, y si las amamos en seguida, lo hacemos cien veces más que a las otras, sin obtener jamás de ellas la satisfacción del deseo saciado.
>
> (III, 1.022.)

Swann, paradigma del amante, que el narrador reconstruye en su memoria y toma como ejemplo para sus amores con Albertine, ama regularmente a mujeres que tienen una belleza vulgar, muy distinta de las cualidades físicas que lo atraen en las modelos pintadas o esculpidas. Una expresión profunda o melancólica lo enfría. En cambio, lo excitan las carnes sanas, rosadas y abundantes (I, 192). Esta excitación obnubila sus percepciones respecto de Odette, una mujer que si no fuera el objeto de su amor, difícilmente sería nunca su interlocutora.

> Swann estaba, por otra parte, ciego en cuanto concernía a Odette, no sólo ante las lagunas de su educación, sino ante la mediocridad de su inteligencia. Más aún, cada vez que Odette contaba una historia tonta, Swann escuchaba a su mujer con una complacencia, una alegría, casi una admiración en las cuales debían entrar restos de voluptuosidad...
>
> (I, 519.)

A pesar del paulatino conocimiento del ser amado en su realidad propia, la imagen primera, fascinante, que se tiene de él, se sigue manejando para reconocerlo y repetir la fascinación original. Esta imagen permite saltar sobre el olvido y el desinterés, decir el clásico «es ella» que abre el camino a una nueva fascinación (a una renovación de lo ilusorio). La mediocridad de la mujer amada simplifica el proceso: lo que importa no es el espesor de quien se ama, sino la profundidad del estado del amor, y éste se proyecta con más comodidad sobre un ser indiferente y de poco peso específico o tendente a la pasividad. Es como el suelo que recubre a una napa subterránea de agua desconocida y pérfida, que amenaza todo el tiempo con emerger. Acuática y escondida, como el claustro materno, es la mujer amada.

Ocurre en el amor lo mismo que en el tiempo: un rostro, unos hombros, una mirada, atraen e identifican al ser atractivo. Pasan los años, y la vejez cambia al otro en un tercero. Pero la imagen juvenil, guardada en la memoria fuera de los embates del tiempo, sirve para reconocer al otro, decir: «Es Fulano, que ha envejecido», en lugar de: «Es otro Fulano». En último análisis, no sólo se ama una imagen del ser amado, sino que se ama siempre la misma imagen, la original, como si existiera en un cielo platónico, ajena a toda acechanza accidental. Las imágenes sucesivas son rectificadas por el deseo, con el auxilio de la memoria (que siempre rectifica, como se ha visto), y homogeneizadas. «Recordar a un ser es en verdad olvidarlo» (I, 917), dice el narrador, queriendo significar: olvidar sus metamorfosis para conservar la identidad, y que sea «un» ser y no «varios». Al desear a las muchachas de Balbec, el narrador fragua una imagen simplificada e inalterable de ellas:

son un polípero, un coro de pájaros, algo homogeneizado a partir del sonido.

Para el deseo no hay vínculo ni progreso entre las imágenes que un mismo objeto despliega en el tiempo. Lo amable no se altera, aunque se altere el ser amado (o se modifique en la óptica del amante a medida que se acumulan datos sobre su «verdad»). Albertine puede ser conocida como una mujer mediocre, pero el narrador sigue amando en ella a una misteriosa muchacha al borde del mar. No importa que los placeres que le suministre sean medianos, y los deseos que no le deje satisfacer, riquísimos. Tampoco importa que Albertine no goce sexualmente con él, aunque, según el relato de Aimé, lo hace intensamente con mujeres. Menos aún que consiga muchachas por medio de Morel, que actúa como señuelo y como celestino, según cuenta Andrée después de muerta Albertine. La muerte no destruye la imagen del ser amado, como la vida no la conserva. Todo está en manos del olvido. Muerta Albertine, siguen los celos, junto al proceso de desilusión: para Albertine, su lesbianismo era criminal y vivía la posibilidad de casarse con el narrador como una redención, aunque él, por fin, haya decidido no casarse con ella.

Todo, en la relación del narrador con Albertine, es ilusión óptica. Tanto que tras su muerte, cuando conversa con Andrée, se mira en un cristal y ve que él tiene la cara de ésta, amiga y tal vez amante de Albertine. La identificación del amante con la imagen del amado, se transfiere con facilidad a un tercero que también «contiene» partes del amado. Andrée «mejora» la imagen de Albertine desmintiendo su lesbianismo (¿por compasión hacia el narrador?; no importa, sólo cuenta lo poco que el amante sabe realmente del amado) y el narrador termina enamorándose de ella (de la imagen corregida y aceptable de Albertine que hay en Andrée).

Resumiendo: la imagen de lo amable se superpone a la realidad del amado; más aún: la imagen primera se superpone a las subsiguientes. Lo que se ama es una imagen típica, inalterable. Por ello se repite sobre las realidades, intercambiables e indiferentes, de los distintos seres amados.

> ... la comedia amorosa que yo había escrito completamente en mi cabeza desde mi infancia y que toda muchacha amable me parecía tener las mismas ganas de representar, con poco que tuviera el físico del personaje. De esta pieza, sea quien fuere la primera actriz, que yo llamaba para crear o reponer el rol, el libro, las peripecias, el guión mismo, conservaban una forma *ne varietur*.
>
> (I, 890.)

A poco de andado el camino de las experiencias amorosas, se comprueba el hecho:

> ... los seres a los cuales se aferraba sucesivamente mi amor permanecían siendo casi idénticos.
>
> (I, 925.)

Todos, con «una fisonomía física e intelectual objetivamente poco definida», son retocados «según nuestros deseos y temores, inseparables de nosotros» (III, 495). La forma del último amor, aun cuando se disuelva en el olvido, ya está condicionando a su sucesor. Renace en costumbres cotidianas de origen inmemorial, en comportamientos casi reflejos y mecánicos. Es un modelo interior, un tipo del sí mismo para el amante, una suerte de yo fantástico, como queda dicho.

El narrador se enamora de Gilberte, que es depositaria de los prestigios de Swann y de Bergotte. Luego, de la duquesa de Guermantes, depositaria de los prestigios de la aristocracia francesa. Siempre, de Françoise, con quien vive el idilio del señor y el siervo. Por fin, de Albertine. En ella sintetiza la servidumbre de Françoise, la memoria de Gilberte (descubrimiento del sexo como el juego clandestino) y de la de Guermantes (pide consejo a ésta sobre cómo vestir a Albertine para que tenga «un aire Guermantes»).

Lo mismo ocurre con Charlus: en el prostíbulo de Jupien, se hace llevar a su habitación a sujetos que se parecen físicamente a Charles Morel, aunque el carácter corporal sea muy distinto, en la medida en que un violinista se supone diferente de un marinero o un matarife.

Por fin, la imagen sublimada, la imagen primera y el tipo amoroso se disuelven ante la realidad del ser amado, en un típico proceso de desilusión/realización, recurrente en la *Recherche*. Odette—Swann termina sabiéndolo—es un ser vicioso, que disimula sus taras ante quien le conviene afectando ser virtuosa; es fea, vulgar; ha sido prostituta; tiene un lado lesbiano, frecuenta a rufianas y celestinas. Con sabia ironía, Swann exclama, al final del proceso de *Enttäuschung:*

> ¡Y pensar que he arruinado los mejores años de mi vida, que quise morir, que tuve el más grande amor por una mujer que no me gustaba, que no era mi tipo!
>
> (I, 382.)

Imitando a Swann, como siempre, el narrador se hace el mismo razonamiento ante el retrato de Albertine. No la ha amado nunca y en esto va más allá que Swann. Sabe más de la ilusión, porque no ha hecho nada con su amada, más que amarla contemplativamente y llegar a la conclusión de que todo era ilusorio, menos el sentimiento, que no estaba dirigido a Albertine, sino a una abstracción señalada por ella, a un significado del que ella era mero significante. Swann, en cambio, a pesar de

todo, ha creado a Gilberte, síntesis del atractivo físico de Odette con la educación de su padre, y ha fundado un salón en que Odette es la figura principal.

3.2. *El ser amado como objeto*

El estado ideal del ser amado es el de objeto, pues entonces funciona con mayor eficacia en tanto mero depositario pasivo de las fantasías del amante. También porque el objeto se mimetiza con mayor facilidad con la cosa sobre la cual se ejerce el derecho de propiedad, modelo del señorío amoroso.

Como toda propiedad privada, el amor es exclusivo. El objeto apropiado se rodea de una cautela que lo torna intransferible. No se puede fungir, cambiar por otro parecido. Tiene un aura que lo distingue peculiarmente. «No se ama a nadie más desde que se ama» (I, 399).

Pero la nota por excelencia del ser amado como objeto es su pasividad, su falta de respuesta ante los avances fantasiosos del amante. Esta pasividad tiene grados, que van desde lo inorgánico hasta la relativa animación del personaje servil. En todos ellos, el narrador halla figuras para personificar al ser amado.

Albertine, en cierta secuencia (III, 359) es fantaseada como muerta —sólo está dormida— y confundida con una estatua yacente:

> Fue, efectivamente, una muerta lo que vi cuando entré en seguida en la habitación. Ella se había dormido apenas acostada; sus ropas, enrolladas como un sudario en torno a su cuerpo, habían tomado, en bellos pliegues, una rigidez de piedra. Se habría dicho, como en ciertos Juicios Finales de la Edad Media, que la cabeza sola surgía de la tumba, aguardando, en su sueño, la trompeta del Arcángel.

En este caso, además de identificarse al ser amado con un objeto mineral, inorgánico, se lo personifica con una obra de arte (estatua gótica), en un grado de estetización que se analizará más abajo.

La muñeca es también inorgánica, pero no simula la muerte, sino la vida. El «engaño del amor» empieza con una muñeca no del mundo exterior, sino «interior a nuestro cerebro, siempre disponible, poseída y sometida al arbitrio del recuerdo» (II, 370), o sea, que se puede asimilar sin penuria con lo que antes se ha denominado *tipo amoroso*.

El ser amado-objeto es utilizado, mediatizado, convertido en una herramienta en manos del amante, «como si hubiese sido un instrumento en que yo hubiera ejecutado cierta música y a quien hacía interpretar unas modulaciones, arrancando de una u otra cuerda distintas notas» (III, 113). Lo inorgánico del objeto es, en cierto modo, sentido por Al-

bertine, quien confiesa que si se mata, le dará lo mismo que estar viva (III, 148), lo cual denota cierta vocación al suicidio y plantea el interrogante de si su muerte ha sido o no deliberada.

Tomado como persona, el ser amado, no obstante, puede ser mediado con cosas o integrado y confundido con ellas. Es lo que ocurre con Odette, la amada de Swann, y su célebre *corsage* adornado con *catleyas,* que se mezclan con las complejas y suntuosas texturas de su arreglo: terciopelo, mantillas, encajes, etc. Fetiche amoroso, la *catleya* se convierte en una metonimia del sexo *(hacer catleya:* hacer el amor). La mujer rodeada de estas flores se transforma, en la óptica de Swann, en una suerte de flor gigantesca, que surge de unos anchos pétalos color malva (I, 234). Es sintomático que sólo desde la aparición de las *catleyas* en el vestido de Odette, cuando ésta es «convertida» en cosa-flor, Swann decide instalarse en su vida como amante institucional, frecuentando su casa, regularmente por la noche, y besando a Odette en bata, ante la mirada del cochero.

La más frecuente identificación del ser amado con un objeto lleva a la metáfora vegetal. Su fórmula más conocida es *la muchacha en flor,* suerte de planta que ha florecido.

Gilberte, no casualmente, aparece en el relato en el jardín de Swann, «cribada de follajes», como si fuera «una planta local», en la que se puede sentir cercano «el sabor profundo del país» (I, 157).

Las ciclistas de Balbec (las muchachas en flor) son observadas por el narrador «con una satisfacción de botánico» y comparadas a una arboleda, a un jardín sobre un acantilado, a un macizo de rosas de Pennsylvania, siempre en un nivel de raras especies vegetales (I, 798).

Establecer relaciones con Albertine le parece al narrador «un ejercicio tan desgarbado como domar un caballo, tan apasionante como criar abejas o cultivar rosales» (I, 882).

Las muchachas, que se suponen vírgenes, son comparadas con semillas y tubérculos que algún día eclosionarán, o sea, como plantas en estado latente.

Albertine es también metaforizada en un fruto rosado y desconocido, cuyo olor y gusto conocerá el narrador (I, 934). Aquí vuelve a aparecer el tema de la amada como comestible y alimentante, ligada al mundo materno. Dormida, Albertine vuelve a ser vista como flor, planta, objeto deshumanizado. La amada dormida es la amada por excelencia, pues su pasividad se anima con la mínima señal del aliento o de alguna palabra incomprensible que dice mientras el amante la abraza y la acaricia.

> Cuando ella dormía, yo ya no debía hablar, yo sabía que ella ya no me miraba, ya no necesitaba vivir en la superficie de mí mismo.
>
> (III, 70.)

El grado superior del ser amado-objeto es el de animal doméstico.

> Su encanto un poco inmómodo consistía en ser, más que una muchacha, un animal doméstico que entra en una habitación, que sale de ella, que se encuentra doquiera no se la espera, y que venía—lo que era para mí un profundo reposo—a echarse en la cama, a mi lado, hacerse allí un lugar y no moverse más, sin molestar, *como hubiera hecho una persona.*
>
> (III, 15.)

Por fin, en el nivel más alto de animación y personificación e identificado con el modelo de base de lo amable, el ser amado se convierte en un criado.

> Gilberte podría devenir un día la humilde sirvienta, la cómoda y confortable colaboradora que, durante la noche, ayudándome en mis trabajos, organizaría mis cuadernos de apuntes.
>
> (I, 410.)

Como criadas obedientes, en la fantasía del narrador todas las muchachas de Balbec están dispuestas a acceder a sus ruegos y hacer el amor con él.

Cuando Albertine se instala en casa del narrador, Françoise se convierte en la enemiga mortal de aquélla. Las dos criadas disputan el amor del señorito. El saber doméstico es el único que interesa al narrador en la mujer, y educa a Albertine para él. El desprecio intelectual por la hembra, misógino en un sentido, se convierte en divinización de la misma, dictadora doméstica sin la cual le es imposible al narrador movilizarse en el mundo. Pero los talentos admirados en las mujeres nunca son la inteligencia, sino dotes inferiores, como «el curioso genio de Céleste», otra criada, la mundanidad de la Guermantes, etc. De nuevo, el tema de la superioridad mental del amante sobre el amado. El amante tiene privilegios sobre el amado, que le debe obediencia servil. El la rcompensa con una suerte de suntuoso salario: el dinero de Swann se convierte, en el narrador, en los costosos obsequios con que halaga a Gilberte y a Albertine: el cotidiano ramo de flores, los peinadores de casa Fortuny, un lujoso *yacht,* los vestidos aconsejados por la duquesa, etcétera.

Tras ser identificado con un objeto inorgánico, un vegetal, una bestia doméstica o una criada, el ser amado sufre el proceso típico del amor, de manos de un amante que es su superior intelectual: la educación. El amor transforma al amado tal que pueda iniciarse en un círculo social superior al de origen. El síntoma por excelencia de este pasaje es la *estetización del ser amado,* su *transformación en obra de arte.*

Swann se enamora de Odette porque se parece a la Céfora de Botticelli. Besarla es como apoderarse de una viva obra maestra custodiada en un museo. Adorarla como un cuadro admirable le produce la sensación de una delicia sobrenatural (el arte es el vínculo con este nivel de la trascendencia, como se verá en su lugar). La misma actitud de Swann ante la amada tiene «la humildad, la espiritualidad y el desinterés de un artista» (I, 224). Para excitarse, Swann pone a Odette junto al piano (otra connotación estética) y la fantasea como una Virgen botticelliana. Su imagen erótica es la música de la sonata de Vinteuil. Aun cuando pasan los años y la verdad de Odette aparece cruelmente a sus ojos desilusionados, Swann conserva la imagen primera y pictórica de la mujer. Le compra una *écharpe* con los colores orientales que tiene el manto de la Virgen en el *Magnificat,* de Botticelli, y un vestido con flores similares a las que se ven en el cuadro de la *Primavera.* A Odette, ya transformada, por el mismo pasaje pedagógico, en dama elegante y cabeza de salón, le fastidia esta persistencia. No quiere seguir siendo una cosa inventada por Swann, sino lo que ha llegado a ser en la consideración de los demás: una mujer prestigiosa.

En Gilberte, el elemento estético son sus guedejas, una obra única que parece entretejida con césped del paraíso (I, 503). Las muchachas en flor semejan un friso ático o un fresco que representa un cortejo. El encuentro con Rachel por la tarde—aunque no es amoroso remite a la relación del narrador con Saint-Loup, amante de la actriz, que tiene un componente de amor no sexual—, se formaliza con cigarrillos orientales, rosas y champaña, todo lo cual esteiza el tiempo, que de otra manera sería perdido y enojoso.

Albertine, instalada en la habitación donde el narrador la aprisiona («encantadora cautiva»), es «la obra de arte más preciosa» de la casa (III, 382), adosada a la pianola y a la biblioteca, resultado de haber domesticado la bestia salvaje, de haber dotado al rosal de un tutor, de un rodrigón. Ya cuando el narrador la conoce personalmente hay un ingrediente estético en la relación, pues los presenta el pintor Elstir, del cual Albertine es modelo. La relación con el narrador es definida, en cierto momento, como «la novela de esta muchachita» (II, 362), y el componente literario potencia la atracción sexual, sublimando la torpeza física de origen que ella tiene. En otro pasaje, Albertine es comparada a una estatua gótica de Saint-André-des-Champs.

Esperándola, el narrador hojea un álbum con reproducciones de cuadros de Elstir, lee un libro de Bergotte, toca al piano alguna página de Vinteuil. Aburrido por el trato cotidiano con Albertine, el narrador sufre una nueva exaltación cuando la confunde con el cuadro, la página

leída, la música ejecutada. El cuerpo mismo de Albertine es envuelto en objetos estéticos: vestidos de moda, objetos de plata, pictóricos peinadores de Fortuny, que evocan las escenografías venecianas de Sert y de Bakst, y los cuadros de Carpaccio y del Tiziano.

3.3. *La trenza amorosa*

A esta altura del análisis del ser amado, se advierte que su identidad es esencialmente difusa. El amante desea lo amable, que es, finalmente, abstracto e inasible. En el camino hacia este espejismo de la inteligencia tropieza con seres humanos concretos que se le parecen, pero que engañan su percepción. Pero lo amable, como es obvio, abarca más de una persona. Tiñe a varias figuras similares o relacionadas, que se van convirtiendo en amadas en la medida en que el ser amado también las señala. Se diría que el ser amado, semióticamente, es un signo polisémico, un significante con varios significados, una palabra con varias acepciones. A este complejo de figuras que se van entrelazando, como las notas de un acorde, a partir de la tónica que es el ser amado, la denomina Roland Barthes la *trenza amorosa.* Lo hace partiendo del análisis de *Werther.* Este ama a Charlotte, pero en ella ama a «la pobre Leonore», una amada anterior que se le parece, y a la imagen de buen orden doméstico que Charlotte ofrece: la casa del bailío y su novio Albert. Werther ama, por fin, a Charlotte, a Leonore, a Albert y al bailío, todos personajes simbólicos de entes que le resultan amables.

El ser amado se constituye, por fin, en un complejo tejido de seres que se entrelazan como los hilos de una textura:

> ... (es) un ser lleno hasta el borde por la superposición de tantos seres, de tantos deseos y recuerdos voluptuosos de seres...
>
> (III, 94.)

El narrador ama a Gilberte porque es el modelo de novia que le propone la sociedad: una niña de buena familia y de su misma edad. Pero lo fascina porque es una Swann, o sea, el lazo de unión con el lado de Guermantes. Y porque es hija de Odette, imagen de la elegancia, el ascenso social y la transgresión, siempre ligada al amor. Gilberte es amiga de Bergotte, «ese viejo infinitamente sabio y casi divino» (I, 410), modelo del escritor que quiere ser el narrador. También Swann, el burgués distinguido y coleccionista, es un modelo para el narrador, en el orden de la conducta social. El nombre de Swann se torna mágico desde que ama a Gilberte, y hasta se frota la nariz y los ojos para que se pa-

rezcan a los de Swann, queriendo quedarse calvo como él. En Gilberte, el enamorado ve rasgos de Swann y de Odette. Es la versión de Swann en femenino y la ambigua imagen de Odette, una lesbiana a quien Elstir ha retratado vestida de hombre.

> Tales veía yo las naturalezas del señor y la señora de Swann, ondulando, refluyendo, invadiendo el cuerpo de esta Melusina.
>
> (I, 565.)

En la secuencia en que el narrador visita al tío Alfredo y se encuentra con la Dama de Rosa (una cortesana elegante, mantenida por el tío y que a la vuelta de los años será Odette de Swann), ésta lo alza y lo besa elogiando su belleza pueril. El narrador, enamorado de la Dama, besa las mejillas olientes a tabaco de su viejo tío, del cual la Dama es parte.

Cuando desea a las muchachas de Balbec, para el narrador es excitante saber que han sido todas amantes de Saint-Loup. En ellas hay depositada una parte de su amado-amigo.

El narrador ama a Albertine, que tal vez ama a Andrée. Albertine muere y el narrador se enamora de Andrée, depositaria de partes de Albertine.

El narrador se enamora de la duquesa de Guermantes y se detiene a mirar la fotografía de ella que tiene su sobrino Saint-Loup. Advierte que Saint-Loup (como en la «traducción amorosa» Swann/Gilberte) tiene la misma cara que su tía, que es como la versión masculina de la duquesa. Lo amable es el origen común, lo genético de los Guermantes; «esos rasgos ornitológicamente divinos que parecen salidos de una edad mitológica» (II, 80).

La trenza amorosa es una variante del ya analizado animismo proustiano, o sea, que el *aura* de un personaje no sólo tiñe a unos objetos sobre los cuales se inscribe su huella biográfica, sino que también ata a unas personas con otras, de modo que una trenza comenzada en determinado sujeto puede llevar al mismo sujeto. Saint-Loup es amante de Rachel. Luego ésta se casa con el señor Tal, que la deja para casarse con Andrée, amiga íntima de Gilberte, que se casa con Saint-Loup.

Sintetizando los itinerarios de las trenzas antes descritas tenemos:

— Narrador - Gilberte - Swann - Odette - Bergotte - los Guermantes - Elstir.

— Narrador - Dama de Rosa - tío Alfredo.

— Narrador - muchachas de Balbec - Saint-Loup.

— Narrador - Albertine - Andrée.

— Narrador - duquesa de Guermantes - Saint-Loup - los Germantes.

— Saint-Loup - Rachel - señor Tal - Andrée - Gilberte - Saint-Loup.

BLAS MATAMORO

Ocaña, 209, 14 B
MADRID-24

NOTA: Las cifras y números entre paréntesis indican el tomo y la página de *A la recherche du temps perdu,* edición Pléiade, Gallimard, París, 1966, al cuidado de André Clarac y Pierre Ferré.

FILOSOFIA, CIENCIA Y ALQUIMIA EN LA ILUSTRACION ESPAÑOLA

I. A UN AUTOR DESCONOCIDO

Francisco de la Natividad Ruano fue un personaje serio. Y tal vez por esta razón es hoy un autor desconocido. Sus pasos no fueron los del divertido Torres Villarroel, sino que en todo momento intentó jugar con seriedad su papel de reformador ilustrado. Poco conocemos de su vida. De él se dice que fue «hijo de don Nicolás y de doña Inés Almeida». Sabemos que fue licenciado y doctor por Salamanca en 1764 [1]. El nos informa en las portadillas de sus libros su intervención como fiscal en el extrañamiento de jesuitas; algo podemos imaginar, pues, de sus actividades en los años sesenta. Se titula «Agente Fiscal del Real Consejo en el Extraordinario para evacuar la Operación de Regulares Expulsos de estos dominios, con encargo de las tres Provincias de Castilla, y del el Reino de el Perú». En los setenta escribe su primera obra impresa [2], enmarcándose en el reformismo de estos años, influido por el pensamiento de Campomanes y en relación con el movimiento de Sociedades Económicas de Amigos del País. Al parecer, despliega una actividad grande en la de Madrid, de la que es miembro ilustre.

En los ochenta se firma «ahora actual Pensionado» y, a lo que parece, se retira a Salamanca o frecuenta su ciudad de origen, dedicado a la impresión de sus obras y al estudio. Redacta su segunda obra impresa [3] y le vemos retirado de la vida pública, dedicado a la ciencia y la alquimia. Tenemos noticias suyas a través de los libros de claustros de la Universidad de Salamanca. Así, en 1789, la Universidad nombra comisarios para agradecer a Francisco Natividad y a Pérez Bayer el obsequio

---

[1] M. VILLAR Y MACÍAS: *Historia de Salamanca*, 3 vols., 1887, III, 199.

[2] *Demostración y Discurso sobre el fomento de la industria popular en la ciudad de Salamanca*, Salamanca, 1784. Tiene otra primera en las Memorias de la Sociedad Económica de Amigos del País de Madrid, tomo I, Madrid, 1780, donde se indica que fue terminado el trabajo en 3 de febrero de 1776, págs. 384-431.

Villar y Macías todavía alaba y emplea la obra de Francisco Natividad Ruano, que «tiene el folleto verdadera importancia y mucho más si se atiende al tiempo en que se publicó», *Historia de Salamanca*, III, 125-126, cita en última.

[3] *Declaración de las causas naturales y sus efectos más preciosos: con otras observaciones sobre los signos y constelaciones celestes*, Salamanca, 1784.

de unos libros. Un año después, en diciembre de 1790, el claustro recibe el regalo de un pentágono o fortificación de una plaza de armas [4]. Nos podemos imaginar al buen Natividad Ruano pensando en el asalto de duros baluartes, que el pacifismo de Carlos III nunca supondría conquistar. Tal vez el cambio de monarca o la Revolución francesa animaron al viejo pensionista en sus ideas belicistas. Aunque tampoco es extraño encontrar este recuerdo de nuestros tercios o del Vauban de Luis XIV, pues el siglo XVIII es un siglo tan racional como teóricamente belicista. No olvidemos la reforma del ejército de Carlos III y que por estas fechas se traduce el poema bélico de Federico de Prusia, gran intelectual y gran guerrero.

En el XVIII español se vive un clima militarista, lógica herencia de un pueblo que ha dominado el mundo. Pero estos todavía cuerdos pensadores se convertirán pronto en personajes anacrónicos y fuera de razón. Ya en Inglaterra, a principios de siglo, en el *Tristram Shandy*, de Sterne, el militar loco y cómico es personaje central. Recordemos aquel pariente de Tristram, lesionado en la guerra, cuyo entretenimiento es planear asaltos y convertir casas y habitaciones en fortines, jardines en campos de batalla. Este nuevo militar, sin papel bélico, pero obsesionado con su pasado, será también pronto tema importante en el realismo ochocentista. Pensemos en el militar ateneísta de la *Vetusta*, de *Clarín*, o en el noble perturbado—o hábilmente perturbado por maniobra jesuítica—de *La araña negra*, de Blasco Ibáñez. La figura real del jurista salmantino encaja perfectamente entre estos dos hitos, pero siempre, en todo caso, la sombra del caballero de la Mancha, presente en Sterne o en *Clarín*, sigue velando nuestras inmortales armas, con frecuencia inexistentes.

II. A modo de nota metodológica

Pero no menos serio es que hoy nosotros nos veamos obligados a ocuparnos del buen don Francisco. Comprender el pasado no es proyectarse sobre él, no es encajar nuestra visión del mundo sobre el setecientos, en especial cuando esa visión del mundo está fuertemente deformada. Este es el principal problema que la historia, sobre todo la historia de la ciencia, tiene en el mundo actual, en especial entre nosotros. Se piensa, como herederos de la burguesía, que el mundo está construido por pocos y brillantes genios, que, a manera de los héroes carlalianos, hacen avanzar el mundo, sosteniéndolo sobre sus titánicos hombros. La marcha de

[4] Claustro pleno de 17 de agosto de 1789, Archivo de la Universidad de Salamanca, *Libros de Claustros*, 244 bis, 619 r-626 v; Claustro pleno de 15 de diciembre de 1790, *Libros de Claustros*, 245, 542r-546r.

Tal vez alguno de los libros regalados sea una edición de Nicolás Antonio.

la ciencia estaría determinada por la acción de estas grandes individualidades, responsables de todo descubrimiento, de toda innovación científica o técnica. Y este desenfoque no se soluciona con estudiar segundas figuras que parecen preparar el camino a las más grandes, pues este cambio no es sustancial en la manera de encarar la historia. Simplemente, se consigue caer en un ultrapositivismo o ultraeruditismo que siendo un añadido importante para la historia de la ciencia, no es, sin embargo, cambio decisivo alguno. No es de extrañar que esta petición de estudio de figuras menores se encuentre ya en Marcelino Menéndez y Pelayo, en su famosa obra *La Ciencia Española,* máximo exponente de la erudición positivista española.

La proyección no suele limitarse a este individualismo, también se proyecta de manera machacona y aburrida la visión que la clase media tiene acerca de la evolución de la ciencia. Se piensa con frecuencia que la ciencia es una pequeña llama que se alumbró en Grecia, se mantuvo en la Edad Media tras mampara y, llegado el renacer moderno, se pudo desarrollar sin interrupción—incluso geométricamente—hasta dar, sin solución de continuidad, las magnificencias a que hoy nos tiene acostumbrados. Y la ciencia de la Ilustración sería, en consecuencia, la parte de la ciencia actual que ya se habría desvelado. Y nosotros, felices de nosotros, la tenemos toda.

Pues bien, nosotros hemos querido intentar otra visión, nada original, desde luego, de la historia de la ciencia. Para nosotros, la ciencia debe estudiarse en cada época considerando su producción, difusión y aplicación por un grupo social determinado. Por tanto, no será el genio, sino un grupo de hombres, simplemente de hombres, quienes harán y utilizarán la ciencia y la técnica. Y la ciencia no será lo que ya conocían de lo que nosotros sabemos, sino el modo como los hombres de aquella época se enfrentaban con la naturaleza. Algunos de sus saberes coincidirán con los nuestros, pero otros no, y se interesarán por algunos que para ellos son ciencia y algunos de los nuestros no lo hubieran sido para ellos. Confundirán alquimia con ciencia, y ésta con religión y teología, ya que lo que tenga *status* epistemológico de ciencia para un hombre del XVIII y para nosotros será distinto.

Tampoco queremos limitarnos a la tan cacareada historia total, pues ésta a veces se limita a yuxtaponer descripciones. En esto queda convertida a veces aquella gran novedad metodológica, perdiendo su sentido primario. Un estudio global de la historia debe permitir un análisis científico de la relación entre estructura y supraestructura, entre los diversos componentes del bloque histórico. Pero hoy en día casi siempre queda en meros paralelismos o en determinismos demasiado fáciles. Por ello debe tal vez ser cambiado el término historia total por el de historia

integrada, en que no sólo se estudien todas las facetas del acontecer humano, sino que se analicen sus interrelaciones, determinaciones e influencias. Vayamos, pues, hacia una verdadera integración de la historia.

III. Alquimia y ciencia

La historia de las ciencias ocultas en el XVIII español está por hacer. La aportación de la desconocida obra de Francisco Natividad Ruano nos parece una importante adición al libro de José Ramón de Luanco y pensamos que puede servir para un mejor conocimiento de nuestra Ilustración. De su lectura, así como de la consulta de Luanco y de García Font [5], podemos intentar recoger algunas características que marcan la historia de la alquimia y la astrología en el setecientos. Señalamos tres, que nos parecen importante punto de partida: cientifismo, utilitarismo y ampliación de público.

El siglo XVIII, con sus características tan propias, debía marcar también la labor de los «alquimistas ilustrados». No es de extrañar que el mismo Feijoo, enemigo de estos saberes, mantenga a veces actitudes ambiguas o dubitativas. Tal como señala García Font, el benedictino discute la posibilidad de convertir metales en oro como si de tema científico se tratase. Su discurso «Piedra filosofal» [6] es interesante a este respecto. Aunque su actitud es claramente negativa ante la posibilidad de obtener oro, no se atreve a negar teóricamente su posibilidad. Sus argumentos son científicos o cientifistas: no ha sido demostrado, el fuego actúa de manera distinta a como suponen los alquimistas, su terminología es indescifrable, los químicos opinan de distinta manera... En este sentido, es muy significativa la palestra—al menos, uno de los campos de batalla—en que se desenvuelve la polémica del monje contra Francisco Antonio de Texeda. Ante el ataque de Feijoo a la transmutación, aquél recurre nada menos que a las *Mémoires de Trévoux,* donde dan noticia de la «invención» y acusan a Feijoo de plagio continuo de este diario. El benedictino encaja mal el golpe y continúa la disputa. Parece, pues, tratarse de una pelea «científica» entre «científicos», ya que la alquimia del XVIII intenta—la química está naciendo—lograr este rango intelectual y social [7].

---

[5] J. R. de Luanco: *La Alquimia en España. Escritos inéditos, noticias y apuntamientos que pueden servir para la historia de los adeptos españoles,* 2 vols., 1889-1897; J. García Font: *Historia de la Alquimia en España,* Editora Nacional, Madrid, 1974.

[6] B. J. Feijoo en su *Teatro crítico,* «Piedra filosofal» y también «Nueva precaución contra los artificios de los alquimistas y vindicación del autor contra una grosera calumnia», B. A. E., LVI, 122-130; CXLII, 275-290.

Para la relación del benedictino con la alquimia empleamos a J. García Font: *Historia de la Alquimia...,* 271 ss.

[7] Sobre Francisco Antonio de Texeda, J. R. de Luanco: *La Alquimia en España...,* II, 286-288; J. García Font: *Historia de la Alquimia...,* 277 ss.

Sobre la «credulidad» de las *Mémoires de Trévoux,* véase J. Ehrard: *L'Idée de Nature en France a l'Aube des Lumières,* Flammarion, París, 1970, 33 ss.

No es extraño encontrar rasgos alquímicos en los científicos de la época y rastros científicos en los alquimistas del período, porque para todos ambos saberes son formas de modificar la naturaleza. Una tajante división es mera proyección de nuestro pensamiento, pues incluso el maestro de Lavoisier dedicaba una parte final de su explicación a la «gran obra». Y los alquimistas, en relación con químicos y médicos, participaban de una tradición de «naturalismo» y «utilitarismo» que no les es ajena a los propugnadores de la nueva ciencia. Su gran preocupación por conocer la realidad, por modificarla y por buscar sus determinaciones, enlaza con la gran tradición filosófica y científica griega. Este espíritu encajó muy bien en la «alquimia ilustrada». Esta intención está ya muy clara en un manuscrito catalán de 1687 que estudia J. R. Luanco, en que se dan reglas para la transmutación, alguna de tanto interés como las contenidas en el apartado titulado «Oro que aumente en peso y color» [8]. El autor considera que el alquimista, actuando como el médico, está dominando la naturaleza, y así puede afirmar:

> ... pero Avicena explicando este lugar determina que así como el médico aplicando medicinas y naturales agentes de propiedad y cualidades diversas purga los malos humores, y purificando los cuerpos con beneficio y socorro de natura y su providencia da la salud, por la misma forma y orden el alquimista sabio, purgando las impuridades del sulphur y argente vivo de los metales y purificándoles con su arte es posible que engendre nueva especie, con total corrupción de los metales que purifica reduciéndolos a prima materia, en las cuales operaciones así el médico como el alquimista sean a manera de instrumento, y la natura y arte es la maestra haciendo con beneficio del calor su digestión, porque el efecto que hacen las virtudes de las estrellas en los vasos naturales y concavidades de la tierra lo pueden hacer sin que resulte inconveniente en los vasos artificiales, si tienen aquella hechura y forma mesma que natura estableció, y la decocción y digestión que hace el calor del sol, esa misma pueda hacer el calor del fuego, siendo templado y proporcionado, que en esto principalmente consiste la dificultad deste arte [9].

Este texto podría tratarse de un auténtico programa científico, conocimiento de la naturaleza, aplicación de sus fuerzas, reproducción en vasos artificiales... Junto a su cientifismo, la alquimia también tiende a un utilitarismo, segunda característica, cercano al de la ciencia moderna. Aunque el programa propuesto por ellos no podría llevarse a cabo, muchos lo intentaron denodadamente, entusiastas y confiados en la naturaleza. No es de extrañar que el arte separatorio pueda rastrearse desde Arnau de Vilanova hasta médicos modernos. Algunos miembros

---

[8] J. R. de Luanco: *La Alquimia en España...*, II, 25 ss., cita en 32. Recogemos esta información sobre Rouelle, maestro en Lavoisier, de J. Ehrard: *L'Idée de Nature...*, 28.

[9] J. R. de Luanco: *La Alquimia en España...*, II, 38, texto actualizado por nosotros.

de la Regia Sociedad Sevillana parecen creer en ella, y a fines del XVIII, el médico Monleón y Ramiro todavía se ocupa de la transmutación [10]. Incluso en el siglo XIX habrá adeptos a la alquimia, pero ahora la ciencia ha logrado ya fuerte posición intelectual y social y nuevos anatemas serán lanzados contra estos visionarios. Curiosamente, es el anatema de locura, de locura alquímica, el que ahora se pone de moda. De sabios, de brujos, de equivocados, pasan a ser considerados locos [11].

Por fin, la tercera característica a que nos referíamos era el aumento de público que consigue la alquimia. En la primera mitad del siglo, un personaje clave nos muestra esta ampliación del público lector de temas alquímicos y astrológicos, nos señala su elevación al carácter de lectura común, incluso de literatura. Además, este pintoresco personaje fue médico y catedrático de la misma Universidad en que Francisco Natividad estudió. Nos referimos, es claro, a la brillante y confusa figura de Diego de Torres Villllarroel. En la obra del médico-matemático se aúnan muy varios aspectos, que la hacen difícilmente abarcable en un sencillo esquema. Por un lado, quizá lo más característico de su pluma es que puede ser considerado el primer profesional de la literatura española. Los grandes dramaturgos del XVII, tan populares como él, viven todavía de encargos y oficios, prebendas o servicios. Y mucho más nuestros poetas y novelistas. Pues bien, Torres se jacta de haber estrujado las bolsas de sus lectores, sacando todo su oro, éxito en que consiste su verdadera piedra filosofal. E incluso se permite burlarse de sus ingenuos consumidores:

> Yo te llamaría pío, benévolo, prudente y discreto lector, pero es enseñarte malas adulaciones; y eres tan simple que lo habías de creer, como que el miedo y la cortesía eran los que me obligaban a tratarte de este modo. ¿Qué cosa más fácil que presentarte el nombre de *discreto,* porque tú me volvieras el de *erudito?* Que es lo que sucede entre los que leen y escriben, afeitándose unos a otros. Pero es locura, porque yo nunca voy tras tus alabanzas, sino tras tu dinero. Suéltalo, y más que me quemes en estatua dando al fuego mi papel... [12]

Ese lector del que se burla, aquel cuya bolsa estruja, pertenece a todos los estratos sociales, tanto a la nobleza como a las clases bajas, tanto a los elementos cultos como a los iletrados. Torres Villarroel escribe horóscopos para villanos y artesanos, libros de matemáticas y medicina

[10] Sobre la Regia Sociedad Sevillana, J. GARCÍA FONT: *Historia de la Alquimia...,* 264 ss. Entre los especialistas en metalurgia, Luanco estudia desde Alvaro Alonso Barba hasta José Garcés Eguía con su obra *Nueva teórica y práctica del beneficio de los metales de oro y plata por fundición y amalgamación,* México, 1802, en *La Alquimia en España...,* I, 139 ss.

La información sobre Monleón y Ramiro la debemos a Ramón Gago Bohórquez.

[11] J. R. DE LUANCO: *La Alquimia en España...,* II, 288.

[12] En J. GARCÍA FONT: *Historia de la Alquimia...,* 310.

para los universitarios [13] y novelas para personas pudientes y ociosas. No es nada extraño verle aconsejado por el obispo de Sigüenza—presidente del Consejo de Castilla—en sus oposiciones, contratado como administrador por el duque de Alba o en relación amistosa con la condesa de Arcos. Pero también se le encuentra discutiendo sobre libros científicos y su venta con los claustros salmantinos o adivinando el futuro en horóscopos de muy amplia difusión [14].

Esta ampliación del número de lectores nos explica que Palomares, el ilustre calígrafo, transcribiera libros de magia para sus ilustres protectores. O también que personajes de la Ilustración muy conocidos tuvieran estos libros en sus bibliotecas o entre sus habituales saberes [15]. Entre los juristas era también frecuente. El abogado Nebot, del grupo de intelectuales valencianos que rodean a Mayans, cuando ayuda al médico Andrés Piquer a redactar su *Física moderna* no parece ajeno a estas ideas. Piquer y Mayans tienen que refrenar el interés del abogado por la búsqueda de la piedra filosofal. Piquer escribe a Mayans: «Nuestro doctor Piquer deja de ser crítico en esto...» [16]. Por tanto, en nada nos debe extrañar el caso de nuestro buen Natividad Ruano, un abogado por Salamanca, Universidad de Torres Villarroel, que intenta leer libros acerca de la naturaleza y con ellos realizar una amplia labor de mejora económica y social. No resulta paradójico que someta a los autores consultados a un tratamiento pseudocientífico, de tipo ilustrado, queriendo mejorar nuestras minas y nuestras manufacturas. No sería el caso de Torres, un satírico escéptico y burlón, sino el de un reformador entusiasta de Rodríguez Campomanes, que quiere mejorar la España dieciochesca. Y no siguió el camino de la ciencia moderna, que no llegó a conocer, sino el sendero astrológico. Lo hizo con seriedad y buena voluntad, pero el material que empleó pronto fue desterrado por la nueva química y la nueva técnica. De momento, sin embargo, su eclecticismo y su utilitarismo le permitieron dar cierto respaldo oficial a estos hasta entonces perseguidos saberes. Si el sueño de la razón produce monstruos, al optimismo ilustrado no pareció importarle. En cualquier caso, nuestro autor no fue sino uno más de aquellos crédulos de quienes nos habla Feijoo, que un siglo antes podían ser quemados por brujos y un siglo después internados por locos, pero que por unas décadas pueden dialogar

[13] Los curiosos negocios de Torres mezclaban todo tipo de actividad; así en el terreno científico, véase M. y J. L. Peset: «Un buen negocio de Torres Villarroel», *Cuadernos Hispanoamericanos*, número 279, septiembre 1973, 514-536.

[14] M. Villar y Macías: *Historia de Salamanca*, III, 189 ss.

[15] J. R. de Luanco: *La Alquimia en España...*, II, 157 ss.; J. García Font: *Historia de la Alquimia...*, 312 ss.

[16] Carta de Andrés Piquer a Gregorio Mayans en 4 de octubre de 1741, en V. Peset: *Gregori Mayans i la cultura de la Il·lustració*, Curial, Barcelona, 1975, 234.

con la ciencia oficial. No era tan aislado el caso cuando el benedictino escribía:

> Antes bien, en España se padecen más ilusiones en esta materia que en alguna nación de las cultas de Europa. Cualquier charlatán extranjero que venga por acá (y vienen muchos) ostentando con algún artificio que posee el secreto de la piedra filosofal logra engañar y sacar porción de dinero a algunos sujetos. He visto a personas de más de mediano carácter y doctrina tan encaprichados de esta vanidad que uno u otro forastero les había metido en la cabeza, enseñándoles tal preparación ilusoria, con nombre de rudimentos y aún más que rudimentos del arte, que no podía oírlas con paciencia. Esto nace de lo poco que se escribe y sabe en España de Chímica. En otras naciones hay charlatanes y embusteros; pero abundan también los desengañadores. Acá nos vienen los charlatanes de otras naciones y se quedan en ellas los desengañadores y sus escritos [17].

IV. Filosofía y teología

Lucien Goldmann ha estudiado agudamente, a propósito del pensamiento de Pascal y el teatro de Racine [18], las peculiaridades de la concepción trágica del mundo en cuanto característica de una época de transición y de un grupo social concreto que vive dicha crisis dentro de una contradicción y ambivalencia irreductibles. En este sentido, podríamos tal vez añadir, junto a la trágica, y como manifestación igualmente típica de semejantes períodos históricos, al modo casi de la otra cara de la moneda cultural, la concepción del mundo ecléctica. La primera enfatizaría las contradicciones entre los distintos factores históricos que componen un proceso de cambio, generando pares de contrarios sin conciliación posible y extrayendo de este mismo antagonismo entre lo nuevo y lo viejo, entre lo antiguo y lo moderno, su propia fuente de creación y vitalidad, mientras que la segunda posición tendería a buscar soluciones armónicas a los diversos elementos en mudanza. Es precisamente en esta última perspectiva donde mejor conviene situar la visión del mundo que subyace en el libro de Natividad Ruano.

---

[17] J. García Font: *Historia de la Alquimia...*, 278. Recoge otro interesante texto de Torres Villarroel en que señala esta superstición y esta relación entre magia y ciencia: «Una figura geométrica se miraba en este tiempo como las brujerías y las tentaciones de San Antón, y en cada círculo se les antojaba una caldera donde hervían a borbollones los pactos y los comercios con el demonio», 288.

En último término, es discutible si el tratado de Natividad Ruano puede ser considerado un texto alquímico y astrológico o no. El intenta apoyarse en adecuados naturalistas y lo hace sobre todo en Aldobrandus, «naturalista» de fines del XVI y principios del XVII, autor que en medios cultos es considerado. Se dice de él que «es el más amplio y completo de los naturalistas modernos; su obra consta de 13 volúmenes» nada menos que en la *Enciclopedie*, tomo XI, pág. 39, facsímil de la primera edición, Friedrich Fromman Verlag, Stuttgart, 1966. Sobre este autor es imprescindible la consulta de L. Thorndike: *History of Magic and Experimental Science*, Columbia University Press, vol. VI, New York, 1941, *passim*.

[18] L. Goldmann: *El hombre y lo absoluto*, Barcelona, Ed. Península, 1968.

Por lo demás, no es ninguna sorpresa dentro de la trayectoria del pensamiento español. Si en la larga historia de éste hubiese que conceder primacía, por su reiteración y constancia, a una determinada visión del mundo, no cabe duda que la elegida sería, con todo derecho, la concepción armónica o ecléctica. Los casos como el de Unamuno, con su sentimiento trágico de la vida en medio de una sociedad en creciente guerra civil, serán, como él mismo gustaba decir, bastante personales y energuménicos. Las dificultades en que se movió la introducción de la modernidad en España y los continuos avatares frustrantes de la Revolución burguesa en nuestro país, darán generalmente al pensamiento español innovador ese perfil posibilista y conciliacionista tan usual y recatado, al que consecuentemente habría de parecer la postura ecléctica la formulación filosófica más viable y adecuada a sus necesidades. Disponemos ya en este aspecto de algunos trabajos monográficos que nos ilustran con precisión esta constante ecléctica o armónica del pensamiento español. Olga Quiroz realizó hace años un buen estudio sobre el eclecticismo español de los siglos XVII y XVIII [19]. Eloy Terrón ha insistido, a su vez, certeramente en el tono ecléctico que recorre toda la filosofía krausista [20]. Acerca del eclecticismo de los moderados, considerado el «eclecticismo» por antonomasia, basta hojear *El liberalismo doctrinario,* de Luis Díez del Corral. Asimismo, el positivismo español presentará con frecuencia un carácter recoleto y ambiguo, procurando las más de las veces esquivar con fórmulas intermedias los planteamientos del naturalismo radical [21].

Pero pasemos a ver ahora cómo se configura el sistema ecléctico que nos ofrece Ruano en su obra o, lo que es lo mismo, de qué modo efectúa nuestro autor el ensamblaje entre los ingredientes tradicionales y los modernos de su contexto cultural. Porque es un hecho que ambas concepciones coexisten a lo largo de las páginas del libro, y de manera especial y más explícita en la *Introducción.* Casi puede decirse de entrada que es precisamente en esta peculiar conjunción entre la concepción del mundo teocrática y la moderna al hilo de la alquimia donde reside la aportación más interesante de Ruano desde el punto de vista filosófico. Las relaciones entre filosofía—entendida, sobre todo, en este caso, en su dimensión cosmológica—y teología aparecen, sin duda, desarrolladas bajo el clásico prisma tradicional de subordinación de la primera a la segunda. «La teología—dirá Ruano—exige la ciencia natural por muchos respetos: para superarla, porque Dios puede sobre ella y la dio a Moisés contra los egipcios; para no equivocar la Naturaleza con los portentos divinos, con el fin de no padecer ilusiones diabólicas, y para

[19] *La introducción de la Filosofía moderna en España,* México, El Colegio de México, 1949.
[20] *Sociedad e ideología en los orígenes de la España contemporánea,* Barcelona, Ed. Península, 1969.
[21] Cfr. D. Núñez: *La mentalidad positiva en España,* Madrid, Ed. Túcar, 1975.

explicar su ciencia, que siendo divina contiene muchos sentidos y es diversa su inteligencia. Una sola voz en el principio del mundo, algunas de los ángeles ministros de Dios o una sola que se oyese al autor de todo lo creado es bastante para entender muchas cosas y sucesos futuros» [22]. Ahora bien—y aquí estriba uno de los rasgos más originales de nuestro escritor—, este enfoque teocrático no sigue el habitual esquema escolástico de armonizar la fe y la razón, sino que recurre a la más primitiva tradición cristiana de la patrística. Se trata de un verdadero retorno a los orígenes, que resulta al mismo tiempo muy sintomático del estado de descomposición y decadencia a que había llegado la escolástica en el siglo XVIII. Una persona tan poco sospechosa de progresismo como Menéndez Pelayo no tendrá rubor en decir al respecto: «La escolástica estaba completamente agotada, y ni una sola idea útil para nuestro estudio podríamos entresacar de los numerosos cursos de teología y filosofía que se publicaron en España durante los primeros cincuenta años del siglo XVIII, repetición servil, cuando más, de las obras monumentales del mismo género que ilustraron las dos centurias anteriores» [23].

Esto explica suficientemente que las elaboradas argumentaciones escolásticas sobre la total concordancia entre la fe y la razón estén ausentes de la obra de Ruano, mientras que sean, por el contrario, abundantes las citas y referencias a los santos padres. El libro se inicia ya con un párrafo y una cita de San Isidoro, que patentizan de modo ejemplar lo que venimos indicando: «Las causas primeras—dice San Isidoro—son los cuatro elementos. No consta de la Escritura santa que los criase Dios al mismo tiempo que todos los vegetales y animales. Separó los elementos colocándolos en lugar propio para hacer las generaciones y producciones de las cosas. Ellos mismos con solo la voz de Dios o su voluntad se convierten y mudan uno en otro para las diversas generaciones, uniéndose entre sí por sus calidades análogas» [24]. Nos encontramos, por tanto, con una auténtica superposición de un acentuado providencialismo sobre el naturalismo de origen grecolatino. No se puede olvidar que las fuentes en que bebe San Isidoro en sus obras cosmológicas son primordialmente las obras de San Jerónimo, San Agustín, San Ambrosio, Plutarco, Servio y Lactancio, así como la *Historia Natural,* de Plinio. No hace falta subrayar que Ruano, a tenor de las palabras citadas anteriormente, sigue muy de cerca la cosmología del obispo hispalense. Así, por ejemplo, en el capítulo XI de su *De Natura Rerum* comienza afirmando San Isidoro: «Partes mundi quattuor sunt: ignis, aer, aqua, terra...

[22] *Ob. cit.*, pág. XI.
[23] *La Filosofía española,* Madrid, Ed. Rialp, 1964, 2.ª ed., pág. 327. Selección de Constantino Lascaris.
[24] *Ob. cit.*, pág. VII.

Quae Latine elimenta uocantur, eo quod sibi conueniant et concinant» [25]. De modo parejo, en el libro XIII de las *Etimologías,* que versa *Del mundo y sus partes,* nos dice: «Los griegos dan el nombre de *ylen* a cierta materia prima de las cosas, no todavía formada, pero capaz de recibir todas las formas corporales, y de la cual se formaron todos los elementos visibles. A éstos los llaman *stoijeia,* porque entre sí tienen cierta unión y concordia de sociedad, pues están unidos entre sí por su misma naturaleza. Por lo cual, todos los elementos están en todas las cosas, pero cada uno de ellos recibe el nombre de aquel que tiene en mayor cantidad. Estos elementos están distribuidos por la Providencia divina entre los propios seres animados, pues el creador llenó el cielo de ángeles, el aire de aves, el mar de peces y la tierra de hombres y animales» [26]. Junto a esta gratuita y frecuente intervención providencialista divina observamos también un claro monismo naturalista: hay una «materia prima» común, una «misma naturaleza», de la que provienen y participan los elementos, que, a su vez, por sucesivas combinaciones y asociaciones, forman todas las cosas.

Partiendo, pues, del naturalismo grecolatino a través de la visión de la patrística y del énfasis naturalista de la propia tradición alquímica, Ruano va a sintonizar con una de las notas básicas de la Ilustración: el culto a la Naturaleza. Su obra participa plenamente de esa actitud prometeica y entusiasta ante la «gran inspiradora del siglo», como la llama P. Hazard [27], tan típica de la cultura ilustrada. Nuestro autor, como cualquier pensador ilustrado, remite todas las esferas del saber y la conducta humana al paradigma natural. «Todas las ciencias—nos dirá—han tomado de la Naturaleza sus pautas y reglas para la perfección» [28].

Pasión cognoscitiva de lo natural que está animada, además—y aquí tenemos otro signo moderno en el pensamiento del ilustre miembro del claustro salmantino—, de un espíritu completamente pragmático y utilitario. Si el siglo XVII fue el siglo de los grandes creadores individuales, en el XVIII presenciamos, como han señalado Will y Ariel Durant, una amplia y creciente mentalización social del valor práctico de la ciencia [29]. Se trata de conocer para dominar y transformar la naturaleza; como más tarde dirá Comte, de ver para prever, y prever para la acción. Ruano canta una y otra vez las excelencias de la ciencia natural a lo largo de las páginas del libro, con expresiones como la que sigue: «Feliz aquel que debe a Dios esta ciencia y quien perfectísimamente la recibe por su mé-

---

[25] *De Natura Rerum,* Amsterdam, Ed. Hakkert, 1967, págs. 24-25. Edición de G. Becker.
[26] *Etimologías,* Madrid, BAC, 1951, pág. 320. Trad. de Luis Cortés e introducción de S. Montero Díaz.
[27] *El pensamiento europeo en el siglo XVIII,* Madrid, Ed. Guadarrama, 1958, pág. 360.
[28] *Ob. cit.,* pág. X.
[29] *La Edad de Voltaire,* Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1973, pág. 104.

rito, como dijo el Eclesiástico»[30]. Natividad Ruano se mueve, en este sentido, en la misma línea de los más lúcidos definidores del sentido de la ciencia moderna, quienes, como Francis Bacon, van a señalar desde primera hora que el *finis scientiarum* no es otro que la utilidad, esto es, «dotar a la vida humana de nuevas invenciones y riquezas»[31].

En esta perspectiva moderna, no cabe duda que hay que anotarle a Ruano otro rasgo verdaderamente original: su afán de proyectar esta función utilitaria del saber natural al ámbito político y social. En una palabra, pretende extender también los benéficos y «preciosos efectos» de la ciencia natural—y, en concreto, de la alquimia—a la jurisprudencia y a la política, convirtiéndola en guía y fundamento de las reformas políticas y sociales que preconizaba el despotismo ilustrado. De ese modo podemos considerar, sin duda, a Ruano un sugestivo precursor de esos otros pensadores que un siglo más tarde, en plena euforia positivista y naturalista, trazarán de nuevo una serie de proyectos reformistas y regeneracionistas con tratados de «Biología política» o «Química social» bajo el brazo.

V. Salamanca y sus tierras

Antes de entrar en el estudio de la primera de las obras citadas debemos insistir en el carácter ambivalente de nuestro autor. Apoyado a caballo en el carácter mágico de la alquimia y en el utilitarista del pensamiento ilustrado, mira con una de sus caras al pasado y otra al futuro, es antiguo y moderno. Como miembro de la Sociedad Económica de Amigos del País de Madrid, sigue fielmente las indicaciones de Rodríguez Campomanes, preocupándose de describir el estado de su provincia y plantear las posibles mejoras. El fiscal del Consejo, en su *Discurso sobre el fomento de la industria popular* (Madrid, 1774), había planteado cuáles eran las obligaciones de sus socios: los altos estamentos debían contribuir por igual al desarrollo de la economía nacional: «La *nobleza* reducida a sociedades patrióticas, cuales se proponen, consumirá en ellas útilmente el tiempo que le sobre de sus cuidados domésticos, alistándose los caballeros, eclesiásticos y gentes ricas en estas academias económicas *de los Amigos del País,* para dedicarse a hacer las observaciones y cálculos necesarios o experimentos y a adquirir los demás conocimientos instructivos que se indican con individualidad en el mismo discurso»[32]. El papel que deben desempeñar es el siguiente, expresado de manera muy

[30] *Ob. cit.*, pág. XIII.
[31] *Novum Organum,* Buenos Aires, Ed. Losada, 1957, pág. 54. La relación de la alquimia y la ciencia moderna con el pensamiento clásico, J. Ehrard: *L'Idée de Nature...*
[32] P. R. Campomanes: *Discurso...,* Advertencia, s. p., sobre sociedades económicas, 23, 45-46, 59-61, 88-89, 107, 127, 140 ss.

clara en sus palabras: «Las sociedades económicas, tomando noticia de lo más notable que haya en los tres reinos vegetal, mineral y animal, valiéndose de los socios dispersos de las provincias, llegarán a ponerse en estado de conocer las primeras materias de las artes, tintes, minerales y usos que se pueden hacer de las producciones propias y cuáles son las más apreciables o inferiores a las extrañas» [33].

Al fin del Antiguo Régimen, España se encuentra con una agricultura y una industria cuyo rendimiento no progresa de modo suficiente, con enorme alza de precios y con una población muy crecida. Sin interés en las clases dirigentes por reformas profundas—la burguesía, todavía débil y tranquila, aún esperaba concesiones importantes que la nobleza podía fácilmente otorgar—, en España, igual que en Francia, se intentó, sin perjudicar a los poderosos, beneficiar a las clases oprimidas, con el fin de incorporar a toda la población como baluarte del sistema absolutista tradicional. Se pretendía aliviar al «pueblo» para que no se rebelase, no se aliase con la burguesía—promotora y beneficiaria de la futura revolución—y pudiese consumir y tributar con más alegría y facilidad. Quesnay y los fisiócratas propugnaron esta sociedad ideal; Campomanes, Jovellanos, Cabarrús y las Sociedades Económicas de Amigos del País también desempeñaron, en buena parte, este papel. En estas instituciones se ve así a la nobleza y a la iglesia, junto a alguna rica burguesía, interesadas en estas menguadas reformas. «Era posible, pues, a corto plazo, la unión de todos para llevar a cabo la empresa común del aumento de la producción y de la lucha por la liberalización comercial. Sectores de la nobleza y del clero que podían oponerse a algunos de los intentos renovadores no lo hicieron organizadamente. Por otra parte, la burguesía secundó el movimiento renovador. Pronto se formaron los cauces para conseguir los objetivos propuestos: se fundaron algunas sociedades de agricultura y, sobre todo, sociedades económicas de Amigos del País». Y también, continúa Anes: «El gobierno procuró alentar los trabajos de las sociedades, por considerarlas organismos adecuados para la difusión de las *luces* y para promover el *fomento.* Los socios se ocuparon en ellas preferentemente de los problemas de la agricultura. Además, se dan cuenta, siguiendo a Campomanes, de que 'la agricultura sin artes es lánguida', y por ello, se interesaron también por la producción manufacturera y por conseguir una más adecuada comercialización de los productos» [34].

El lema de Campomanes es claro, aumentar la población y aumentar

[33] P. R. CAMPOMANES: *Discurso...*, 45-46. «La *historia económica de la Provincia* merece una particular atención de parte de estas sociedades provinciales», 165-166.

[34] G. ANES: *Las crisis agrarias en la España moderna*, Taurus, Madrid, 1970, 444-445.

su actividad agrícola e industrial para bien de la nación: «Mucho pueblo, ocupado útilmente todo, y una industria animada incesantemente por todos caminos, según calidad de las producciones y de las diferentes utilidades y ramos de industria, son los dos principios seguros y fecundos del engrandecimiento de una nación» [35]. *Demostración* y *Discurso sobre el fomento de la industria popular en la ciudad de Salamanca,* de Francisco Natividad Ruano, es una de las consecuencias de este intento. Como miembro de estas sociedades quiere hacer el catálogo de las riquezas de Salamanca y plantear su posible mejora. Su discurso intenta demostrar el desfallecimiento de la población, la agricultura y la industria salmantinas y los remedios que deben ponerse en práctica para su medio. Insiste en la decadencia, en especial de la ciudad, y describe con singular acierto algunos de los fenómenos económicos y sociales que se están allí produciendo. Por ejemplo, es muy interesante su afirmación de que la agricultura y la industria decaen en beneficio de la ganadería y también su descripción del proceso de proletarización de la provincia. Ve con mucho acierto que Salamanca se está convirtiendo en una provincia de grandes propiedades, en que la agricultura se abandona y la ganadería se concentra arruinando los campos y pauperizando a los antiguos siervos. Expongamos brevemente cuáles son sus ideas acerca de la industria y la agricultura de Salamanca. Son de enorme interés, pues sus datos son bastante fidedignos, basados en el catastro de 1753 y en el de 1771 [36], y además son la aplicación del proyecto de Campomanes a una provincia concreta, provincia que el fiscal olvida en su informe.

Para él es indudable la decadencia de la industria salmantina, inferior incluso a la del siglo XVI o del XVII. Encuentra las causas en la peligrosa extracción de materias primas que no son allí manufacturadas, en la falta de comercio y consumo adecuados, en la competencia de otras fábricas cercanas, en la escasez de manufactureros y su escaso capital, en las cargas que sobre ellos pesan, en la mala calidad de los tejidos y en la falta de industria casera. «El comercio de Salamanca, que se surte de otras partes y todo fuera de la provincia, tiene de ganancia la cantidad de cincuenta mil reales anuales o algo más. Es lástima ver la extracción continua de un país y no aprovecharse en él ninguna de las primeras materias en que abunda» [37]. Son argumentos tomados en buena parte de

[35] P. R. CAMPOMANES: *Discurso...,* 185.

[36] F. NATIVIDAD RUANO: *Demostración...,* 16. Sobre el antiguo esplendor y la actual decadencia de Salamanca, 12-14, 32-33. Acerca de la decadencia de la labranza y las confecciones de lana, P. R. CAMPOMANES: *Discurso...,* 10-12, 99-100.

[37] F. NATIVIDAD RUANO: *Demostración...,* 23; sobre otras manufacturas más prósperas, 36-37. Coincide en su enemiga a la exportación de materias primas, sobre todo lanas, P. R CAMPOMANES: *Discurso...,* 91 ss.

Un estudio actual sobre la provincia salmantina en M.ª DOLORES MATEOS: *La España del Antiguo Régimen.* Estudios históricos editados por Miguel Artola. Fascículo 0. Salamanca. Salamanca, 1966.

Campomanes, pero que él apoya con su buen conocimiento de Salamanca y sus tierras. Y las propuestas están en la misma línea de nuestros economistas de la época. Impedir la exportación de materias primas, en especial lanas, evitar la competencia, mejorar la calidad, no establecerlas en lugares pequeños, utilizar tejidos nacionales y fomentar la industria casera. Tal vez insista más que Campomanes en la necesidad de fábricas finas, pues aquél está intentando que se desarrolle una industria basta y casera; pero tal vez Ruano se refiere más a las fábricas de grandes ciudades, en lo que Campomanes hubiera estado de acuerdo [38].

Igualmente reconoce la postración de la agricultura, muestra su grave estado y encuentra la causa principal en algunos fenómenos que en Campomanes están presentes y en otros que señalará pronto Jovellanos. Dada la peculiaridad de la provincia, pone un mayor acento en el aumento de la ganadería con menosprecio de la agricultura. Algo de esto dirá luego Jovellanos, aunque atacando directamente a la Mesta. «Nada es tan peligroso, así en moral como en política, como tocar en los extremos. Proteger con privilegios y exclusivas un ramo de industria es dañar y desalentar positivamente a los demás, porque basta violentar la acción del interés hacia un objeto para alejarle de los otros. Sea, pues, rica y preciosa la granjería de las lanas, pero ¿no lo será mucho más el cultivo de los granos en que libra su conservación y aumento del poder del Estado? Y cuando la ganadería pudiese merecer privilegios, ¿no serían más dignos de ellos los ganados estantes, que sobre ser apoyo del cultivo, representan una masa de riqueza infinitamente mayor y más enlazada con la felicidad pública?» [39].

Francisco Natividad Ruano, más que a los mesteños, parece atacar a los grandes ganaderos de Salamanca: «Los mayores lucros que experimentan los criadores de ganados han conducido a la labranza a un extremo lastimoso». Y continúa: «No es necesario discurrir mucho; siempre resistieron las Cortes el arrendamiento de dehesas a pasto y labor, o a labor sola, para evitar la carestía de lanas y carnes; por la misma causa es pernicioso dejar el labrantío para dehesas y pastos. Veinte y dos ganaderos que hay en esta tierra traen arrendados cuarenta y ocho lugares y nueve dehesas. No permitiéndose en ellos otro labrador, falta la población notablemente» [40]. Al parecer, no son ni los tradicionales ganados de lana ni los futuros vacunos, ahora «de veynte y dos ganaderos son catorce los tratantes en mulas, y cuatro que crían yeguas sin pastos ciertos, sí eventuales. Esto es, donde pueden arrendarlos contra las disposiciones de derecho. Este ganado no sólo estorba la cría de el lanar y el vacuno

[38] También coincide en textos sobre el lujo, F. NATIVIDAD RUANO: *Demostración...*, 48-49.
[39] M. G. DE JOVELLANOS: *Informe en el expediente de ley agraria*, B. A. E., L, 95.
[40] F. NATIVIDAD RUANO: *Demostración...*, 46.

de primera necesidad, sino también destruye mucho los pastos» [41]. La agricultura está cediendo paso a una ganadería esquilmadora. «A la verdad, es monstruoso que el labrador arriende los pastos, no cría ganados, ni aumente su caudal con la industria propia; y que el tratante establecido en la ciudad buscando la indigencia de la aldea o lugar para arrendar las dehesas, espigaderos y bellota, alguna vez con pérdida del ganado de los vecinos, logre la opulencia» [42].

Hay más o menos veladas insinuaciones a otros males que ahogan la agricultura, casi todos tópicos en los tratadistas ilustrados. Pueden verse quejas por la propiedad amortizada, por el aumento de los precios, por el sistema de arriendo y subarriendo, excesivo número de notarios, sistemas gremiales, falta de comunicaciones... [43]. En especial, algunos de sus textos referidos al problema de arrendamientos nos interesan:

> Las Pragmáticas de los Señores Reyes Católicos expedidas a súplicas del Reino convencen la necesidad de contener el exceso en su tiempo: la libertad que va con dos siglos causó mayor daño, señaladamente por los géneros que entran de fuera. Necesitó más porte el Hacendado y mayor lujo: todo ciudadano acudió a hacer valer la hacienda. No podía abandonar el terreno de su nacimiento el labrador por no exponerse a vivir vago o infeliz; halló bastante motivo para admitir toda carga o la recibió gustoso, porque con ella todavía le mantenían el terrón y el ganado.
>
> Así por necesidad subieron los arrendamientos; vino en parte la despoblación, que suele causar la desproporción del canon o la desidia en el cultivo, logrando entrar en los Lugares personas que por estar criadas en las Poblaciones mayores, conociendo las ganancias, se inclinaron al comercio en ganados y cría de ellos, abandonando la agricultura.
>
> De esta suerte cesa el equilibrio entre las dos producciones de semillas y ganados, que estableció el labrador; se aumentó el precio de unos y otros por abandono de las tierras del labrador y comercio en los ganados más lucrosos [44].

Se unen en este texto temas muy variados: su animadversión hacia el comercio; la opresión del sistema de arrendamientos; el desequilibrio a favor de la ganadería; la llegada de personas ajenas a Salamanca que comerciaban y poseían la tierra, sin duda, desde Madrid... Es interesante la concatenación de causas-efectos, que nos muestra se encuentra

[41] F. NATIVIDAD RUANO: *Demostración...*, 50-51.

[42] F. NATIVIDAD RUANO: *Demostración...*, 58. También es de interés el siguiente texto: «Arriendan aquéllos todo el Lugar o Alquería, y disfrutan los pastos, subarrendando la labor con crecidos lucros. Lo mismo acontece con las yerbas sobrantes disfrutadas por los tratantes en alguno de los tiempos, las subarriendan en otros y así pagan la renta: logrando ganancias. Con estos cuidados e ingeniaturas no saben tanto los labradores», 58-59.

[43] F. NATIVIDAD RUANO: *Demostración...*, 47-48, 52-53, 60-61, 66-67; sobre exceso de colegios y conventos, 9 ss.

[44] F. NATIVIDAD RUANO: *Demostración...*, 48-50. En 63 escribe: «El número de Comunidades y Administradores convence el estado de la Agricultura. Son pocos los labradores propietarios. Casi todos viven de arrendamientos. No faltan entre ellos caudales muy cuantiosos».

dentro de un pensamiento muy de su época, muy Antiguo Régimen. Al fin y al cabo, la verdadera causa de la desgracia salmantina es, para él, el hundimiento de la agricultura. Y dedica largas páginas a intentar su solución. Aplaude las reformas de los Borbones sobre tasa de granos, descansar las tierras, conservar montes y plantíos, exenciones de milicias a labradores... y en especial el sistema de pósitos [45]. En último caso, participaría de la opinión de Campomanes: «La agricultura sin artes es lánguida porque la muger, las hijas y los niños de un labrador, donde no se ocupan en las fábricas, son una carga, aunque indispensable, que abruma al jornalero y enflaquece al labrador más acomodado». O bien: «Es preciso que los tres ramos de labranza, crianza e industria se animen a el mismo tiempo y con igual proporción» [46].

El insiste en una serie de medidas que debemos analizar. Son interesantes porque van encaminadas a un problema muy concreto, la mala situación del labrador y del jornalero en las tierras salmantinas y la despoblación de éstas [47]. Es quizá la parte más interesante del trabajo, pues muestra una cuidadosa observación del fenómeno de proletarización de fines del Antiguo Régimen. Proletarización que ya se encuentra muy bien indicada en Campomanes, aunque éste la relaciona en especial con la industria. «Porque aquellas fábricas que arrancan las familias de la labranza, son perjudiciales en las aldeas y lugares chicos pues es cosa observada que el fabricante puro nunca vuelve a la penosa fatiga del arado»... «Llégase a lo antecedente, que las fábricas bastas utilizan al pueblo común, y en las finas los artesanos son meros jornaleros, apartados de la labor del campo: el dueño de la fábrica es un paseante por lo común, que vive de la industria agena» [48]. Frases muy propias del pensamiento de Campomanes, le parecen bien las fábricas finas y grandes en las ciudades, mientras que en el campo son mejores las bastas y domésticas [49].

Hay entre las razones que aduce para la despoblación de España —guerras [50], pestes, expulsión moriscos— algunos textos que enlazan con la problemática de F. N. Ruano. «La ambición de pastos ha exterminado muchos lugares de España; levantándose algunos con ellos en calidad de único vecino o dueño jurisdiccional; y es otra de las causas radicales,

[45] F. Natividad Ruano: *Demostración...*, 64-66, también 54.
[46] P. R. Campomanes: *Discurso...*, 8, 9-10.
[47] Véase M.ª Dolores Mateos: *La España...*
[48] P. R. Campomanes: *Discurso...*, 23, 30, también 21. Contra fábricas finas, 28 ss.; las pequeñas en los pueblos, las grandes en las ciudades, 139.
[49] P. R. Campomanes: *Discurso...*, donde escribe: «No es mi ánimo condenar esta especie de fábricas: son muy buenas y propias para ocupar la gente pobre y ociosa de las Ciudades y Villas grandes, cuyos habitantes en gran parte están desocupados y sin destino en España», 30-31; luego insiste: «Las familias fabricantes sin agricultura carecen de muchos auxilios, de que abundan los labradores», 54; contra fábricas finas, complejas, de lujo, no vuelta al campo, 54-55; defensa de las bastas, 54 ss.; sobre despoblación, 167 ss.
[50] P. R. Campomanes: *Discurso...*, 170 s.

que han contribuido a la despoblación, y que el Rey de Portugal está remediando en la provincia de Alentejo»[51]. Porque a Ruano le interesa más el problema del desequilibrio entre agricultura y ganadería y la despoblación consecuente. Está hablando de una provincia ganadera y de grandes propiedades, características que aumentarán en el futuro, y, por tanto, su razonamiento es algo distinto al del fiscal del Consejo de Castilla. El lo atribuye al aumento de los precios, a los arrendamientos, a la falta de cuidado de los señores y a las grandes extensiones dedicadas al ganado y a los granos.

> No es necesario discurrir mucho; siempre resistieron las Cortes el arrendamiento de dehesas a pasto y labor, o a labor sola, para evitar la carestía de lanas y carnes; por la misma causa es pernicioso dejar el labrantío para dehesas y pastos. Veintidós ganaderos, que hay en esta tierra, traen arrendados cuarenta y ocho lugares y nueve dehesas. No permitiéndose en ellos otro labrador falta la población notablemente.
>
> Algunas veces se vieron despojados del suelo, donde habían nacido sus padres y abuelos, muchos labradores, dejándole desierto y sin industrias. Muchos daños recibe la agricultura, y aun la ganadería crece cada día en sus precios.
>
> Parece increíble que valiendo el trigo en el siglo pasado cuando más a dieciocho reales, que era su tasa, suba frecuentemente sobre veintiocho, vendiéndose en doble precio los ganados.
>
> ¿Si es cierta la despoblación, si falta gente, si los lugares han quedado sólo para criar ganados y granos que deben conducir a otros pueblos, cómo corren a precios tan subidos respecto al que lograban cuando estaba mejor poblada Castilla?[52]

El quiere mejorar la situación del labrador y el jornalero. Aparte de las fábricas, de que nos hemos ocupado, y que serían una solución, acorde con Campomanes, pide otras reformas de tipo más agrícola. Por ejemplo, que se ocupen de criar ganado menor y aves, uso de estiércol, protección al ganado del país[53]... Pero, en general, quiere que cambie la política sobre agricultura, que tanto perjudica al labrador. En la nueva política que predica se defiende, naturalmente, el poblacionismo; considera que el aumento de la población beneficia, sobre todo de población trabajadora. En esto enlaza con Ward, cuando éste afirma:

> La población se aumenta de diferentes modos físicos y políticos: se aumenta físicamente cuando se acrece el número de individuos; se aumenta políticamente cuando de un hombre que no trabaja ni da utilidad alguna a la República, se hace un vasallo útil inclinándole a la industria,

---

[51] P. R. CAMPOMANES: *Discurso...*, 170.

[52] F. NATIVIDAD RUANO: *Demostración...*, 46-47; sobre despoblamiento, 49-50, 53 y 62.

[53] F. NATIVIDAD RUANO: *Demostración...*, 55-59. «Fertiliza la tierra a proporción de las manos dedicadas a el cultivo. Los ganados y el estiércol de la población son beneficio considerable para las tierras frías», 57.

y éste es el aumento que más importa, pues cuando se dice que la riqueza del soberano consiste en el número de sus vasallos, ésta se debe entender de vasallos útiles solamente [54].

Campomanes coincide totalmente con este pensamiento: «La población, que es la verdadera riqueza y fuerza de un Estado que se halla bien organizado». Sus frases, en este sentido, son claras y abundantes: «Todas las naciones admiran la decadencia de nuestra población, situada en terreno fértil y circundado del mar, si se exceptúan los Pirineos. Importa al crédito nacional demostrar con la práctica, la posibilidad de adquirir la población que nos falta, empleando bien la que ahora nos sobra, por carecer de ocupación provechosa». Y también: «La población crece a medida que se aumentan los matrimonios; y éstos se contraen prontamente siempre que es segura la fácil manutención, ocupación y alimento de los hijos. En donde la industria popular se halla bien establecida, no se quejan los padres por tener muchos hijos; ni de que les falte el sustento y ocupación diaria; antes es una felicidad la muchedumbre de los hijos» [55].

Ruano tiene el mismo pensamiento poblacionista, piensa en el aumento de la población, en el aumento de sus ocupaciones y en el aumento del trabajo de tierra. Indica incluso los territorios hacia el Zurgén que se pueden ocupar con lino y huertas. «La ocupación de los despoblados o nueva población no sería difícil siempre que lo estimara el Consejo. Los granos para sembrar podría surtir el Pósito de los Sexmos, no alcanzando el de la ciudad. La misma tierra da todos los materiales para la construcción de habitaciones. Los ganados menores y aves, para empezar la población, no serían de mucho coste, ni aun los mayores. Los pobres de los inmediatos podrían hacerla sin gravamen de propios ni de particulares» [56].

Pero en lo que está de acuerdo total con Campomanes es en la estructuración social, y por ello su interés en estudiar o dirigirse a dos clases sociales concretas, la alta y la baja. Y por ello también la animadversión de los dos, que ya desaparece en Jovellanos, hacia la clase burguesa naciente. Requieren ambos la ayuda de la nobleza para dirigir esas sociedades económicas, para fomentar la industria popular, para aliviar la situación de sus siervos. Campomanes tiene textos de enorme claridad, como aquellos en que insiste en que las sociedades deben cuidar de la educación de la nobleza. «La Sociedad cuidará de promover la educación

[54] B. Ward: *Proyecto económico... escrito en el año de 1762*, Madrid, 1787, parte 1.ª, capítulo VIII, tomado de A. Carreras Panchón: *El problema del niño expósito en la España ilustrada*, Salamanca, 1977, 17-21, cita en 18.

[55] P. R. Campomanes: *Discurso...*, 66, 106-107, 51. Introducir artesanos o, mejor, labradores extranjeros, 131; trabajo para todos los estados, mujeres y niños, 47 ss.; jornaleros fuera de temporada, 50 ss.; prisioneros, 132 ss.; familias de militares, 129.

[56] F. Natividad Ruano: *Demostración...*, 56-57.

de la nobleza, el amor al Rey y a la patria. Una nobleza escasa de educación, no conserva el decoro que la es debido por su sangre. La Sociedad Vascongada ha conocido que esta educación es el fundamento para que sean estables y útiles tales asociaciones políticas» [57]. Ellas deben ser, junto a la gente acomodada, tal como el pensamiento fisiocrático enseña, quienes ayuden al fomento nacional. «Los *caballeros* y gentes acomodadas pueden auxiliar a sus renteros, y en esta protección recogerán no corto fruto de sus tareas, porque venderán mejor sus frutos, crecerá la población y las tierras se cultivarán mejor. La riqueza es el sobrante de lo necesario para el sustento del pueblo. Si éste permanece ocioso y pobre, poca puede ser la riqueza de los nobles» [58]. Ruano insiste más de una vez en esta necesidad de ayuda de las gentes pudientes: «Las gentes caritativas y ricas no aventurarían tanto en pérdidas promoviendo alguna manufactura, como dando limosna en daño alguna vez de la policía». La nobleza nada arriesga ayudando a sus renteros: «Los señores territoriales pueden hacer segura y permanente la población sin perjuicio en sus rentas» [59]. Ofrece una visión idílica, ilustrada, de la ayuda de los señores a sus colonos, renteros y vasallos: «El señor territorial puede hacerle feliz. La conservación voluntaria en una persona y familia de las propiedades que arriendan; la piedad en la exacción del canon, no mediando dolorosa morosidad o indigencia; la permisión de fabricar casas, habitaciones para colocar su familia; la división de suertes o huebras de tierra, y los enlaces, que el auxilio de los señores sin exponerse a pérdida faciliten, serán otros tantos medios de fomentar la industria» [60].

Pero la realidad era otra. Villar y Macías nos relata los tumultos de Babilafuente en 1789, reprimidos duramente por el intendente-corregidor José Miguel de Azanza, luego ministro de Carlos IV, Fernando VII y José Bonaparte, quien le ennoblece con título ducal. El año anterior, una avenida del Tormes y una mala cosecha en agosto producen un aumento de precios en 1789 a 95 r. la fanega de trigo, y a 80, la de centeno. Los administradores de los señores aprovechan para acumular y especular con el trigo [61]. La reacción popular fue, sin duda, muy violenta, «pues irritados sus vecinos y muchos de las villas inmediatas contra don Mateo González, administrador del duque de Alba, porque en cumplimiento de las órdenes que tenía había extraído grandes cantidades de trigo, se alborotaron contra él y encendieron una hoguera en la plaza

[57] P. R. CAMPOMANES: *Discurso...*, 142-143, insiste en 163.

[58] P. R. CAMPOMANES: *Discurso...*, 33.

[59] F. NATIVIDAD RUANO: *Demostración...*, 60, 55. «Es cierto que son pocos los mozos vacantes, pero también lo es que se animarían más a los matrimonios y abandonarían menos su suelo, viéndose protegidos de los Señores Propietarios», 57.

[60] F. NATIVIDAD RUANO: *Demostración...*, 67-68.

[61] Este tema está muy presente en JOVELLANOS en su *Informe...*, 109-110. Véase sobre este autor y estos temas, M.ª CARMEN GARCÍA MONERRIS y JOSÉ LUIS PESET: «Los gremios menores y el abastecimiento de Madrid durante la Ilustración», *Moneda y Crédito*, núm. 140, págs. 67-97, 1977.

para quemarlo vivo, lo que no lograron por haberse puesto a salvo saltando la pared de una huerta; pero rompieron las puertas del palacio y arrojaron todo el mobiliario al fuego; los culpables fueron condenados a presidio» [62].

Coincide con Campomanes también en su interés por las clases menesterosas, por esos campesinos que se van proletarizando. Tiene miedo ante la cantidad de parados, vagos, maleantes. Decía Campomanes: «Las leyes quieren que los expósitos se destinen a los oficios, y la buena policía no debe permitir que haya mendigos en el Reyno, ni que viva ocioso el que pueda trabajar de cualquier modo» [63]. A Ruano también le preocupan estos pobres y vagos: «Las personas miserables, vecinos, llegan a cuatrocientas diez y siete en los pobres de solemnidad: advirtiéndose por las calles considerable número de mujeres que pasan a recoger limosna en dinero a ciertas horas, ocupándose en esto toda la mañana, aunque hay hospicio con fondos fuertes respecto a el país». Añade en otro lugar: «Exige también vigilancia el número de labradores que abandonando el lugar o aldea toman destino errante en el pueblo para mantenerse holgazanes» [64]. Su preocupación, siguiendo las instrucciones de Campomanes y la actividad de las sociedades económicas, es cuantificar y fijar el número de estos vagos:

> Las personas destinadas a oficio sin arte u ocupación eventual están expuestas al peligro de haraganes y encubren los vagamundos.
>
> Estas gentes en las poblaciones son sumamente perniciosas, propagan sus vicios y los extienden a los más bien inclinados habitantes. En todo tiempo fueron objeto de la vigilancia pública especialmente encargada de su cuidado y del de los pobres.
>
> Vivir sin ocupación ni oficio y aplicarse a temporadas a mozos de mulas, aguadores, acarreadores, mozos de carga, medidores, marmitones, peones, albañiles y canteros (por no ser seguras siempre ni en todo tiempo las obras) puede ser medio de ocultar la sucesiva holgazanería y aun el mal porte [65].

Ambos coinciden en su animadversión hacia la clase pujante, que personalizan en los comerciantes. En Ruano está muy clara esta enemiga. Si acaso, admite a comerciantes locales, pero es claro enemigo de los forasteros, que fomentan el lujo, aumentan los precios y arruinan a los salmantinos:

---

[62] M. Villar y Macías: *Historia de Salamanca*, III, 118.

[63] P. R. Campomanes: *Discurso...*, 39; sobre hospicios y expósitos, 39-41; entre las actividades de las sociedades, este control de población, 141 ss.

[64] F. Natividad Ruano: *Demostración...*, 20, 43-44.

[65] F. Natividad Ruano: *Demostración...*, 39-41; contra manos muertas, 39 y 44. Por otra parte, reacciona contra otras instituciones del Antiguo Régimen que impedían la proletarización: gremios, cofradías y sistemas privilegiados, 31. También en P. R. Campomanes: *Discurso...*, 108 ss.

> Siendo constante que el comercio de Salamanca es de géneros forasteros, sus fábricas sirven poco al surtimiento de la ciudad, extrayéndose el caudal por la anual concurrencia de mercaderes de resultas de la feria de Zamora.
>
> Está la población bien provista de todos géneros. Para uno u otro caso que falten o se deseen extranjeros por finos o de moda tiene inmediata a Madrid. En septiembre es su feria y recibe perjuicio notable con la extraordinaria concurrencia de que hablamos. Los comerciantes naturales no venden y despachan los forasteros a dinero y al fiado muchos géneros de que no hay indigencia; sus crecidos precios atrasan al artesano, incomodan al hacendado y obligan a gastar con exceso y lujo al más económico. Sería muy útil la falta de este estímulo de la profusión y gastos superfluos. El tiempo cercano a la semana santa le hace crecer [66].

Campomanes adopta un término medio, aunque tampoco es muy partidario de los comerciantes: «Aun las cortas repúblicas mantienen su independencia por virtud del comercio» [67]. No los ve muy útiles para promover su industria popular. A lo más, los admite como prestamistas benefactores, pero no como patronos:

> Entre las limosnas que los prelados, el clero y los ricos podrían aplicar a las familias serían de gran provecho y ventaja los tornos, los telares y la corta enseñanza para la juventud, asalariado a los principios maestros y maestras de tales géneros.
>
> Así como hay *pósitos* de trigo para socorrer al labrador, podrían formar para acopiar las primeras materias y tomándoseles el importe a descuento de las manufacturas que trabajasen.
>
> Los comerciantes a su imitación podrían hacer el mismo bien y establecer una industria continua con que las gentes vivirían ocupadas, contentas y pudientes, y ellos nada perderían con tales anticipaciones.
>
> Aun las virtudes cristianas y las morales se arraigarían con tan honesta ocupación: se desterraría la ociosidad y con ella un gran número de vicios [68].

Pero no quiere que tomen a su cargo la industria popular, pues la arruinarían. Considera que el fabricante por cuenta propia medra más y, además, los comerciantes «proletarizan». «De lo antecedente resulta que las fábricas populares no pueden prosperar por medio de compañías ni de cuenta propia de comerciantes. Estos reducirían los vecinos y fabricantes a meros jornaleros y dependientes de su voluntad, quedando los tales comerciantes o compañías con la ganancia y el pueblo en la misma miseria y acaso mayor que la actual» [69]. Por tanto, el papel del comerciante es limitado, distribuir la producción: «Después de fabrica-

---

[66] F. Natividad Ruano: *Demostración...*, 44-45; contra lujo de hacendados, 48-49.
[67] P. R. Campomanes: *Discurso...*, 6.
[68] P. R. Campomanes: *Discurso...*, 17; cátedras de comercio en Universidades, 113.
[69] P. R. Campomanes: *Discurso...*, 121; véase 120 ss. «Todo esto ya sea de cuenta propia, o por limosna de personas caritativas, o por préstamo y repuesto del público, es utilísimo», 120.

das las manufacturas o productos de la industria popular, son útiles los comerciantes para facilitar su salida y despacho y, a veces, para suministrar y adelantar algún dinero al vecino fabricante en cuenta de los géneros, que ajusten anticipadamente y de buena fe, como lo hacen al mismo vecino, en calidad de cosechero y ganadero con sus frutos y esquilmos, cuyas anticipaciones son útiles, removidos torpes lucros en el valor de los frutos» [70]. Una vez más, sus pensamientos son bastante coincidentes. Años más tarde, Jovellanos sería más benévolo con los comerciantes; una nueva época va a comenzar y la economía clásica empieza a incidir en España [71].

Francisco de la Natividad Ruano fue, por tanto, un hombre muy serio. Fue un personaje de su época, un auténtico ilustrado. Se interesó por la alquimia y por la ciencia, por la astrología y la economía. Pero siempre con intento reformista, de mejorar y adelantar los destinos del mundo que le tocó vivir. Quiere mejorar telares o minas, obtener más provechosos minerales o evitar la despoblación de la tierra. Los caminos que para ello eligió hoy nos parecen extraños. Pero no lo son, y este juicio sólo puede enmascarar un mal conocimiento del siglo XVIII. Un siglo de apariencia fría y racional, pero un siglo, tal como Michelet afirmaba, con un substrato profundo religioso, supersticioso, mágico. Un transfondo que sólo un enfoque distinto de la historia, muy lejano al actual, puede ofrecernos. Tal vez así podríamos entender cómo la alquimia pudo servir para cimentar la España del Antiguo Régimen, al menos en manos del buen doctor salmantino que ahora nos ha ocupado.

JOSE LUIS PESET
y DIEGO NUÑEZ

Paseo de La Habana, 66
MADRID

---

[70] P. R. CAMPOMANES: *Discurso...*, 122 ss.
[71] Véase sobre Jovellanos, M.ª C. GARCÍA MONERRIS y J. L. PESET: «Los gremios menores...».

TRES POEMAS

LA POESIA ABANDONA A JUVENAL

Volveré a Itaca, abrazaré a mi mujer
y bajo las estrellas lentas de la bahía de Ciro
acaso encuentre la señal que dé razón a mi vida.
Ya no será hermoso aquel hocico
con el que Antonio nos hablaba de la fundación de Málaga,
y sus manos, más viejas, quizá hayan perdido
la candidez de ciervo joven que les recuerdo.
Mi hijo, en la puerta, me besará temblando;
comparará a ese hombre que lo aprieta contra el pecho
con la fotografía amarilla que le envié desde Cuba.
Hay en ella una gran ternura y algunas letras:
«pronto estaré contigo».
Esa noche preguntará por mis viajes,
adquiriendo conciencia de que he envejecido.
La parte de mi vida que le debo
no será, sin embargo, objeto de estos versos.
Los primeros días pasearemos juntos
y su corazón enseñará a latir juntamente al mío:
«ves: es ésta la chopera,
pero ha desaparecido el viento que te hizo llorar asustado.
Sí, sí, en este lugar descubriste la piedra...».
Después recordaré a Elsa;
sus ojos grises, en la parte menos profunda de mi vida,
serán una copa enjoyada flotando a dos aguas.
El dolor tal vez los habrá tornado huraños;
es posible que perdiesen
esas calidades de gata feroz con las que tanto nos reímos,
o es posible que permanezcan,
como los días felices, intensos y bellos.

Otro día enterraré a Juvenal en la pequeña colina
a la que dimos gracia plantando unos castaños.
La nieve no será obstáculo para adornarme
y para que el deseo permanezca tibio bajo ella.
Os suplico, sátiros, que dancéis sobre Juvenal
cuando el verano llegue.
Te ruego, carne mía, que sepas derrumbarte dignamente,
pues conoces que fue la dignidad tu mejor causa
y que siempre, incluso en el amor, te traté con justicia.
En primavera, por tanto, florece en las cerezas,
porque es el rojo el color de mi vida
y la muerte no existe;
puedo jurarlo.
Mi hijo, en este tiempo, habrá crecido,
y su paso dará cuenta
de que jamás conseguí volver a Itaca.

COMO EL ADOLESCENTE DEBE OIR LA POESIA

Un muchacho tan bello como el primer día del verano
ha de abrir su traje, mostrar su vida diminuta
y poner en la poesía un beso dulce, un sueño de invierno;
abandonar desperdigados sus ojos jóvenes,
ser un amor de inclemencia y amasijo,
un amor...

Cuando su pecho viejo se desmorone al suelo,
yo seré piedra, barro de muchacho
que recordó a un potro sudando o babeante,
a un día feliz en el que quisiera dejarme para siempre.

Un adolescente debe oír la poesía,
sentirse amado de modo semejante a ese mar
que imaginamos turbulento
cuando muertos descendemos apacibles.
Ser joven, no vivir arruinado,
no saberse Juvenal derruido:
esta miserable costumbre que me lleva hacia tus años,
tu ingle pelada

de huertecillo reciente tan humano;
esta miserable costumbre ha de tener en cuenta
que aullamos en la noche de los años,
que uno se siente cachorro por tus labios.

EL ARGUMENTO DE LA TORRE

Los domingos la paz trepa a las palmeras y da jaque,
amaneceres lentos de copas, calamares;
descensos de trapos tristes para embaucar el cuello:
ese rodado aullido de fruta arrebujada,
de pájaros ácidos que informan las extensas zonas del teatro
y te arrullan, y uno toma sitio en la frente para arrancarte un ojo;
esta podrida mueca de alabarte, hermana mía,
es la entrada, extravío de marzo coronado en la ciruela;
porque eres hermosa, hermana, y es domingo y te escribo.
Como una suave erección de kifi
o el enamorado golpe de heroína
que anunciase el desguace del corazón último,
un animal entre la escoria huele el mundo,
inclina la joroba desastrosa y da el poema,
el jaque, este panfleto bendito por los sapos:
quiero penetrar tu mundo como un coronel de carros alemanes;
muda, dormida, abierta mía de Marruecos.

JUVENAL SOTO

Valera, 47
PEDREGALEJO (Málaga)

MACHADO DESDE OTRA ORILLA

(Este texto, como es visible, fue escrito para una circunstancia precisa: la celebración, a principios de 1979, del XXX aniversario del Ateneo Español de México, institución fundada por exiliados españoles en la época de mi casi adolescencia. Tratando de dar nuevo impulso a sus ya esporádicas actividades, y tal vez de reorientarlas en el nuevo contexto histórico, el Ateneo organizó para esa ocasión algunos actos, entre ellos, previsiblemente, un homenaje a Machado, que consistía en una lectura de poemas por la gran actriz Ofelia Guilmain y un comentario que, tal vez imprudentemente, insistieron en pedirle al autor.)

Lo que tengo que decir, para empezar, no resulta muy alentador: es la primera vez que me ocupo públicamente de Machado. No sólo no he escrito nunca antes sobre él, sino que ni siquiera me ha tocado nunca comentarlo en los ya numerosos cursos que la vida, sin duda para ponerme a prueba, me ha deparado. Lo he leído, claro, creo que completo y no sé cuántas veces; pero estoy seguro de que muchos de ustedes lo han leído por lo menos tanto como yo, y algunos, sin duda, mucho más que yo. Estoy, en cambio, rigurosamente limpio de toda erudición machadiana. En estas circunstancias sólo cabe preguntarse, no sin angustia, si habrá manera de hacer de eso una ventaja. Los organizadores de este acto parecen haber pensado que sí; no sé si los habrán convencido a ustedes; a mí, no del todo.

El primer problema que esto plantea—y que fue, naturalmente, el primer pretexto que intenté usar para no dar esta conferencia—es que no tengo más remedio que empezar por justificarme. Esto acarrea el peligro de que acabe hablando más de mí mismo que de Machado. De este peligro tal vez pueda salvarme convirtiéndolo en la virtud correspondiente, que consistiría, para decirlo con excesiva simplificación, en tomar mis responsabilidades y no hacerles creer a ustedes que mi Machado es el único, o el mejor, o el más verdadero. Con lo cual quizá estamos tocando ya el tema, casi sin querer, porque nada habría menos machadiano, o en todo caso menos maireniano, que la pretensión de eximirnos, a fuerza de erudición o de conocimientos acumulados, del subjetivismo irreductible, confesado o negado, que palpita siempre en el fondo de es-

tas cuestiones: cuestiones literarias, cuestiones históricas, cuestiones humanas. Lo que pasa—como muy probablemente diría también Mairena—es que la subjetividad es el puente del saber, y quienes la denuncian no ven que el puente no se debilita por los vanos de los arcos, sino que sólo por ellos resisten sus pilares. Dicho de otra manera, la subjetividad no es una falla del saber, sino a la vez su fundamento y su tarea.

Pero aun suponiendo que el valor de ejemplo de una subjetividad tan confesada justifique en parte mi atrevimiento, todavía hay que seguir buscándole un sentido a una elección que no lo tiene automáticamente. Puede pensarse que no somos muchos los poetas mexicanos nacidos en España, entre los cuales yo soy uno de los que cuentan con más extensa bibliografía y currículum, y que acaso fue ese carácter el que orientó a los organizadores. ¿Conscientemente? Tal vez no, pero eso no haría sino más significativa la elección. Esa significación se matiza además por la circunstancia de que este acto, según se me dijo, está ligado a una intención de revitalización y renovación de este centro, el Ateneo Español de México. Y aquí entra una consideración más subjetiva aún, si esto es posible: los lazos que me unen con esta institución, y que son del orden más moral que hay; o sea de orden sentimental. Aquí, en este mismo local, hice, a mis veinte años, mi primera lectura pública de poemas; en una revista que se hacía aquí, publiqué mis casi primeros textos, y aquí leí, a mis veinticuatro y veinticinco años, mis primeras conferencias.

De todo lo cual la primera consecuencia que se impone por sí sola es que ha corrido bastante agua, naturalmente metafórica, bajo los no menos metafóricos puentes de que hablaba yo antes. Tanta y tan significativa que la intención de renovación de este centro no podría entenderse como una simple voluntad de pervivencia y prolongación. Aun suponiendo, que es mucho suponer, que la palabra «Ateneo» signifique hoy lo mismo que hace treinta años, es claro que la palabra «español» no significa lo mismo; ni tampoco, salvo como dato geográfico, la expresión «de México». Y esto me ha hecho cavilar que, mirando las cosas así, en el contexto de lo que la idea de renovación sugiere inevitablemente, si la elección del conferencista puede resultar sorprendente en su problematicidad, más sorprendente aún, precisamente por su aparente falta de problematicidad, resulta la elección del tema: otra vez Machado. Me pareció entonces que estos son los datos desde los cuales podría tomar sentido un acto como éste, y que ese sentido podría empezar a esclarecerse con sólo formular escuetamente lo que podría resultar de esos datos: un enfoque problemático de un tema sorprendente en su obviedad misma.

Como ven, estoy tratando de subirme, con la poca habilidad sofística que me tocó en suerte, a esa especie de azotea que es una reflexión de

segundo grado. Lo que voy a proponer como más interesante en este intercambio no será tanto lo que yo pueda haber pensado de Machado como lo que ustedes (o nosotros todos) puedan pensar de eso. Es decir, que no voy a presentar mis reflexiones como el simple establecimiento de un sentido de aquello que es su tema, o sea en este caso la obra de Machado, sino también como un acontecimiento ellas mismas, como un posible tema ellas mismas para otra reflexión. ¿Es eso un juego? Para mí por lo menos no hay nada de eso. Más bien es la única verdad que puede contener la idea de renovación. Humanamente, no hay más renovación que la que consiste en la desautomatización, aunque sea en alguna zona circunscrita, de un lazo automatizado entre el saber y sus objetos, entre el sentido y sus temas, entre la subjetividad y la objetividad. Ni las cosas ni las ideas podrían renovarse si su naturaleza de cosas o de ideas fuera en sí; es sólo el intercambio de estas naturalezas lo que se renueva. La historia puede llamarse también significación, y no hace falta añadir significación en el tiempo: sería redundancia, como nos enseñan unánimemente Machado, Mairena y Abel Martín. Su metabolismo es la incesante transformación de las cosas en signos y de los signos en cosas. El signo es siempre una cosa puesta a significar y la cosa es siempre el significado de un signo, y la prueba más clara de la renovación del sentido de algo es que deje de ser evidente dónde empieza el sentido y dónde empieza el algo. La física se renovó intensamente cuando el físico empezó a dudar de la separación considerada evidente entre la velocidad del observador y la de lo observado, o entre el sentido del fenómeno y el de la teoría; la imagen de Machado sólo se renovará si nuestra reflexión empieza a no considerar como fija y obvia la oposición entre el sentido de su obra y el de nuestra reflexión misma. El pulmón de la historia respira relaciones, y la relación es todo lo contrario de la identidad. Cuando la cosa y su interpretación llegan a identificarse se produce esa cosificación del sentido que llamamos la institución (nunca lo contrario), y la relación muere de asfixia. Es lo que mi abuela, que naturalmente estaba más cerca de Mairena que los filósofos, hubiera llamado «pan con pan, comida de tontos». La única vía que le queda entonces a la renovación es interpretar la interpretación, y por eso puede decirse, con una paradoja que sería, espero, del gusto de Abel Martín, que la historia sólo se distingue de la eternidad porque la interpretación es infinita. Digamos, pues, de una vez que Machado es hoy una institución, y que yo no podría, sin hacer trampa, interpretar esa institución sino dejando abierta mi interpretación a la interpretación de ustedes.

* * *

No vayan a creer, sin embargo, que soy tan moderno como para darles a ustedes, en lugar de una conferencia, la teoría de esa conferencia, y como para tomar a Machado de pretexto para no decir una palabra sobre Machado. Lo que pienso de Machado no intento ocultarlo a ustedes; lo que pasa es que la suprema ocultación sería fingir que no lo pienso, sino que se piensa solo. Ni siquiera voy a escabullirme transformando subrepticiamente un homenaje en una crítica. También yo participo, aun a riesgo de que alguno me juzgue incongruente, en el sentido del ritual: un poeta es un poeta, y no creo que otro poeta pueda de buena fe interponerse entre su voz y los oídos que quieran escucharla. Apenas necesito aclarar que nada de lo que he dicho a manera de acotación del terreno tendría sentido si yo no pensara que Machado no se identificará nunca del todo con la institución machadiana, de la que no siempre es responsable. En estas condiciones, mi homenaje no puede consistir sino en intentar salvar un poco a Machado del culto a Machado. Y, por ejemplo, en la parte del ritual que consiste en escuchar en común algunos poemas suyos, escoger los que menos contribuyan a perpetuar y automatizar el culto, los que menos favorezcan los lugares comunes del hispanismo y de la hispanidad, de la solemnidad y del academismo, los más alejados de las estatuas y de Joan Manuel Serrat.

Y aun así, quisiera invitarles a no empezar directamente por ahí, sino a ir lanzando nuestra mirada interrogativa sobre Machado poco a poco y con el debido respeto. Por eso el primer poema que voy a citar es uno del que yo sabía de memoria, en mi infancia, algunos fragmentos, ignorando, por supuesto, quién era su autor:

Pegasos, lindos pegasos,
caballitos de madera.

....

Yo conocí, siendo niño,
la alegría de dar vueltas
sobre un corcel colorado,
en una noche de fiesta.

En el aire polvoriento
chispeaban las candelas,
y la noche azul ardía
toda sembrada de estrellas. (Etc.)

No diré, naturalmente, que un poemita como éste renueve la imagen de Machado. Yo recordaba sobre todo, de niño, la última cuarteta aquí citada, en la que admiraba confusamente esas candelas que chispean en el aire polvoriento bajo el cielo de verano, sorprendido de que alguien hubiera notado (¡también él!) que ese chisporroteo basta para evocar

toda la emoción infantil de la feria. Ante la cuarteta anterior me parece recordar también el tímido anuncio de un asombro que después he sentido muchas veces ante los poetas (sin excluirme a mí mismo), asombro ante ese soberano desparpajo que sólo la poesía puede permitirse: un descaro de la obviedad que la poesía funda sin duda en su propia inocencia. Pero no es principalmente por eso, que después de todo podría no tener interés más que para mí, como evocación del despertar de mis emociones poéticas, por lo que he querido evocar ese poemita. Más bien es la circunstancia de que yo lo supiera de memoria, en mi infancia, en España, lo que me parece digno de meditarse. Como ése, yo aprendía en la escuela y en la casa otros poemas de poetas vivos entonces, algunos incluso jóvenes entonces (Alberti, por ejemplo), y como yo los aprendían muchos otros niños españoles de esa época. De esa corta época: era la época de la República. Y los niños de la República se aprendían a los poetas de la República. La poesía, oíamos repetir, se hacía popular; o más bien volvía a serlo; o todavía más bien, nos decía el consenso, lo fue siempre, por lo menos en España e incluso, si apurábamos la opinión recóndita de ese consenso, *sólo* en España. Lo que no nos decían tanto es que también se hacía o se volvía a hacer didáctica. Aun así, estoy convencido de que algo excepcional sucedía en aquellos tiempos, algo seguramente irrepetible; en todo caso inimaginable en estos días nuestros. Todas las demás tentativas que he visto de comunicar a los niños de una época con los poetas de esa época me han parecido precisamente tentativas deliberadas, minadas de antemano o por su ingenuidad o por su demagogia, y que por eso engañaban a los niños, o a los poetas, o a sí mismas, a menos que engañaran a todos a la vez. ¿Se trata de una ilusión? Es muy posible; pero puesto que hablo de una experiencia vivida, tan verdadero es vivir un sueño como vivir la teoría atómica. La diferencia es que hay épocas, y la actual es una de ellas, en que un sueño tal no puede ser vivido. No hace falta renegar de la nostalgia, a mi entender legítima, de momentos como aquél, para estar convencido a la vez de que la tentativa de restaurarlos es insensata, y la renuncia a cambiarlos por otros, mortífera. No hay más remedio que ver en el pasado el padre del presente, sin excluir la parte de horror del presente, y tratar de entender qué hizo el pasado para engendrar este presente. Quien no haya juzgado a su padre no ha tenido un padre terrenal, ¿y qué podríamos entender, más aún: qué podríamos hacer vivir de un padre celestial? Machado ha sentido también que no es el hijo el que debe vivir en el padre, sino el padre en el hijo, incluso de antemano; es lo que expresa, sin duda en otro contexto, un soneto de las *Nuevas canciones:*

... ...

Mi padre, aún joven. Lee, escribe, hojea
sus libros y medita. Se levanta;
va hacia la puerta del jardín. Pasea.
A veces habla solo, a veces canta.

Sus grandes ojos de mirar inquieto
ahora vagan parecen, sin objeto
donde puedan posar, en el vacío.

Ya escapan de su ayer a su mañana;
ya miran en el tiempo, ¡padre mío!,
piadosamente mi cabeza cana.

Por supuesto, es el propio poeta, y ya con canas, el que imagina a su padre mirándolo, ahora, desde la distancia del entonces, como somos nosotros hoy los que podemos imaginar al español de la República mirando hoy lo que ha hecho de nosotros. El malicioso dirá: es demasiado fácil predecir el pasado (como si toda predicción no fuera siempre del pasado). A lo cual Machado había contestado ya:

Pero el doctor no sabía
que hoy es siempre todavía.

Porque si los muertos nos tiranizan, también es cierto que están enteramente a merced nuestra: podemos hacer todo con ellos—todo menos renegar de ellos—. Lo que dicen esos dos magníficos versos de Machado es que la historia, como la humanidad lo ha sabido desde siempre, excepto tal vez en el colmo de la actual frivolidad, no consiste en tener futuro, sino ante todo en tener pasado. El problema que no hemos podido (aunque bien que hubiéramos querido) saltarnos a la torera es que si el presente y el futuro han de tener sentido, tiene que tenerlo ante todo el pasado: no se puede tirar a los muertos por la borda. La humanidad no sería histórica, es decir, no sería humana, si hubiera empezado con nosotros, y si los muertos no estuvieran embarcados con nosotros, tiránicamente, en este barco del que no se apearán nunca: el buque Todavía.

Creo por eso que la pregunta sobre qué hemos hecho de Machado debe hacerse al mismo tiempo que la pregunta sobre qué ha hecho Machado de nosotros, y aun qué ha hecho de él mismo; y eso sin olvidar nunca que las respuestas que ponen toda la inocencia de un solo lado, lo mismo si es el lado de los muertos que si es el de los vivos, son siempre necesariamente manipulaciones de dominación o de chantaje. Hay que preguntarse hasta qué punto hemos hecho de Machado una estatua y hasta qué punto él nos dejó hacer eso.

Y ahora volvamos otra vez a los poemas, y cambiando otra vez bruscamente de tono, no vaya a ser que esté yo empezando a disertar sin darme cuenta. Empecemos otra vez por algunos subjetivismos, para vacunarnos del riesgo de que nos vaya a salir una antiestatua tan monolítica como la estatua. Yo empecé a leer voluntariamente a Machado en esa especie de *ghetto* cultural que era la cultura española del exilio. Una cultura de culto, trasvasada y, por lo tanto, envasada, embotellada de origen, en lo cual nuestros padres veían casi exclusivamente el origen, mientras que algunos de nosotros empezábamos a ver un poco lo embotellado. Pero la imagen que esas lecturas dejaban en mi imaginación era la del hombre que había sido capaz de decir

Castilla miserable, ayer dominadora,
envuelta en sus andrajos desprecia cuanto ignora...

Son los poemas de todos conocidos, pero que habrá que mencionar una vez más: «A orillas del Duero», «Por tierras de España», el «Elogio» a Azorín, «Una España joven», «España, en paz», «Ya hay un español que quiere...» y otros pocos constantemente citados. No repetiré lo que todo el mundo sabe sobre estos poemas; señalaré en cambio que al lado de su mensaje consabido hay también alguna ambigüedad. En el mismo poema donde se describe con tanta crueldad y precisión a la Castilla miserable y despreciadora se habla a la vez con nostalgia de otra Castilla que «ponía a Dios sobre la guerra», y se llama generosa a esa «madre de soldados, guerreros y adalides», que mandaba a sus hijos a quitarles Valencia a sus legítimos dueños y a robar oro y plata del otro lado del mar, sin más justificación que el hecho de que sus galeones eran regios. Poner a Dios sobre la guerra, ¿no es simplemente hacer la guerra o confundir a Dios con la guerra? Lo cual sería tal vez peor que ponerlo debajo, pero al menos sin confundirlo.

Pero tranquilícense: no me voy a lanzar a una interpretación política de la poesía de Machado. Creo con mi época en un sentido político de la poesía, pero a condición (lo digo sin ningún miedo al ridículo) de que pensemos igualmente un sentido poético de la política. Creo, en una palabra, en la plenitud y la inagotabilidad del sentido, y descreo de todo reduccionismo. Tampoco voy, pues, a juzgar a la Castilla gloriosa, contra Machado, con criterios de hoy e ignorando toda la distancia histórica que la separa de nosotros. Lo que pasa es que «hoy es siempre todavía»; es decir, que ayer no es literalmente hoy, pero tampoco es literalmente ayer. O dicho de otra manera: la historia es la no literalidad. Por eso la ambigüedad de Machado no la esgrimo contra él; la esgrimo contra nosotros: contra la literalidad del culto. Y la esgrimiré, para empezar, en el terreno poético.

Comenzaré incluso por la parte más especializada, la de historia literaria. El Machado castellano y castellanista, becqueriano y manriquiano, antibarroco y folklorista, es también el Machado modernista, como quien dice latinoamericano y «galicista mental». Es natural que de ese Machado no se hable mucho: los latinoamericanos se aburren un poco, con todo respeto, frente al poeta que los españoles insisten en llamar «*nuestro* Machado»; con ese respeto con que nos aburrimos ante un señor que nos muestra con sincera emoción admirables fotografías de su familia; mientras que los españoles prefieren generalmente no entender el modernismo latinoamericano, y sobre todo sus efectos en España. Cuando se llega a admitir el modernismo de Machado se suele dar a entender al mismo tiempo que esa alma castellana, expresión que nos enseñaron a mirar como sinónima de alma sobria, «interioriza», como dicen, el modernismo. Observemos, sin embargo, en las citas que siguen algunos de los rasgos más exteriores del modernismo más latinoamericano: esa tendencia a lo grotesco, esa concepción barroca, esa acidez, y hasta una gota de prevanguardia que no está tan lejos de López Velarde:

Al borde del sendero un día nos sentamos.
Ya nuestra vida es tiempo, y nuestra sola cuita
son las desesperantes posturas que tomamos
para aguardar... Mas Ella no faltará a la cita.

(*Del camino,* XVI.)

Moscas de todas las horas,

....

de siempre... Moscas vulgares
de mi juventud dorada;
de esta segunda inocencia,
que da en no creer en nada,
de siempre... Moscas vulgares,
que de puro familiares
no tendréis digno cantor:
yo sé que os habéis posado
sobre el juguete encantado,
sobre el librote cerrado,
sobre la carta de amor,
sobre los párpados yertos
de los muertos.
Inevitables golosas,
que ni labráis como abejas—
—ni brilláis cual mariposas—;

pequeñitas, revoltosas,
vosotras, amigas viejas,
me evocáis todas las cosas.

(«Las moscas».)

LA LUNA, LA SOMBRA Y EL BUFON

I

Fuera, la luna platea
cúpulas, torres, tejados;
dentro, mi sombra pasea
por los muros encalados.
Con esta luna, parece
que hasta la sombra envejece.

Ahorremos la serenata
de una cenestesia ingrata,
y una vejez intranquila,
y una luna de hojalata.
Cierra tu balcón, Lucila.

II

Se pintan panza y joroba
en la pared de mi alcoba.
Canta el bufón:
¡Qué bien van,
en un rostro de cartón
unas barbas de azafrán!
Lucila, cierra el balcón.

(Nuevas canciones.)

También en torno al tema de la mujer, del amor y del erotismo me parece que quien se dedicara a examinar cuidadosamente esa obra con ojos frescos nos descubriría probablemente un Machado inesperado. Hay un erotismo modernista en Machado, con leves tendencias macabras, con tímidas nostalgias de la *femme fatale* y de la impávida diosa frígida baudelairiana o mallarmeana. Escuchemos:

Siempre fugitiva y siempre
cerca de mí, en negro manto
mal cubierto el desdeñoso
gesto de tu rostro pálido.
No sé adónde vas, ni dónde

tu virgen belleza tálamo
busca en la noche. No sé
qué sueños cierran tus párpados
ni de quién haya entreabierto
tu lecho inhospitalario.
... ...
Detén el paso, belleza
esquiva, detén el paso.
Besar quisiera la amarga,
amarga flor de tus labios.

(*Soledades*, XVI.)

Arde en tus ojos un misterio, virgen
esquiva y compañera.

No sé si es odio o es amor la lumbre
inagotable de tu aljaba negra.

Conmigo irás mientras proyecte sombra
mi cuerpo y quede a mi sandalia arena.

—¿Eres la sed o el agua en mi camino?
Dime, virgen esquiva y compañera.

(*Del camino*, X.)

Pero hay todavía más que eso. El Machado que tiene todas mis simpatías es el que se atreve a escribir:

Aunque a veces sabe Onán
mucho que ignora Don Juan.

Sobre todo porque ese Machado sabe al mismo tiempo mucho de lo que sabe Don Juan. Hay en *Juan de Mairena* una página espléndida sobre ese tema, en la que Machado se remonta por encima de los cultos y los contracultos de su tiempo, que siguen siendo en gran medida los del nuestro, y no sólo defiende a Don Juan, sino también a la sexualidad femenina, haciendo mofa del falocentrismo machista, de la sagrada familia y de la sacratísima reproducción de la especie. Hay además aquí y allá en la obra maliciosas señales del onanismo de su autor; pero de eso sí que sería ingenuo esperar algún comentario en la solemne crítica machadiana. Es una de las reglas más inflexibles de nuestra civilización: las estatuas no son nunca onanistas. Y, sin embargo, esa malicia onanista y donjuanesca de Machado sazona y enriquece su poesía amorosa. Ese mismo Machado que escribe en tono no sólo modernista, sino ingenuamente modernista, un poema como éste:

Un mesón en mi camino.
Con un gesto de vestal,
tú sirves el rojo vino
de una orgía de arrabal.

Los borrachos
de los ojos vivarachos
y la lengua fanfarrona
te requiebran, ¡oh varona!

Y otros borrachos suspiran
por tus ojos de diamante,
tus ojos que a nadie miran.

A la altura de tus senos,
la batea rebosante
llega en tus brazos morenos.
¡Oh mujer,
dame también de beber!

es el que nos ha dejado, en unos pocos breves poemas, la imagen insistentemente dibujada de Machado el Viudo. Esa figura es mucho más inquietante de lo que nos han permitido ver. Esa efímera historia de amor, secreta y casi escondida, entre una misteriosa adolescente y un poeta maduro que era ya figura pública, seguida de una larga viudez a la vez discreta y exhibida en bruscas confesiones reticentes, da la impresión de estar habitada de algún extraño y muy auténtico erotismo: un erotismo a la vez tan aceptado y tan poco militante como el de Lewis Carroll, y poblado como éste de suaves retratos puros de la angélica perversidad de las niñas, retratos castos y desazonantes que no provocan el escándalo ni el repudio, sino la aceptación respetuosa y conmovida de las complicaciones del alma humana. Leídos así, ciertos poemas amorosos de Machado cambian ligeramente de sabor. Resulta entonces menos sorprendente un Machado que pudo decir:

Porque una diosa y su amante
huyen juntos, jadeante
los sigue la luna llena,

o también:

¡Y día adolescente
—ojos claros y músculos morenos—,
cuando pensaste a Amor, junto a la fuente,
besar tus labios y apretar tus senos!

Pero sobre todo cobra así sabor el sentimiento de la viudez, y la imagen de la muerte que implica, el sentimiento incluso de la vanidad alucinatoria de todo ello, como en esta impresionante imagen:

A la revuelta de una calle en sombra,
un fantasma irrisorio besa un nardo.

Una gota de ese sabor valiente y sombrío, que emparienta a Machado más con la poesía de su tiempo que con la Castilla de su tiempo y por supuesto la del pasado, se encuentra, aunque sin duda diluida, en algunos de los poemas suyos que prefiero; por ejemplo, en la sencilla y rotunda rebeldía de éste:

Señor, ya me arrancaste lo que yo más quería.
Oye otra vez, Dios mío, mi corazón clamar.
Tu voluntad se hizo, Señor, contra la mía;
Señor, ya estamos solos mi corazón y el mar.

(*Campos de Castilla,* XXIII.)

O como en esta escena alucinatoria, tal vez excesivamente idealizada y suavizada, pero que tiene, si le prestamos un oído atento, la fuerza visual de una auténtica visión mítica, debajo de su velo sentimental:

Una noche de verano
—estaba abierto el balcón
y la puerta de mi casa—
la muerte en mi casa entró.
Se fue acercando a su lecho
—ni siquiera me miró—,
con unos dedos muy finos
algo muy tenue rompió.
Silenciosa y sin mirarme,
la muerte otra vez pasó
delante de mí. ¿Qué has hecho?
La muerte no respondió.
Mi niña quedó tranquila,
dolido mi corazón.
¡Ay, lo que la muerte ha roto
era un hilo entre los dos!

(*Campos de Castilla,* XXVII.)

Algo parecido podría decirse de este otro poema, más juvenil y tal vez por eso más atrevido, y también, por eso mismo, más abiertamente modernista:

Y era el demonio de mi sueño, el ángel
más hermoso. Brillaban
como aceros los ojos victoriosos,
y las sangrientas llamas
de su antorcha alumbraron
la honda cripta del alma.

—¿Vendrás conmigo? —No, jamás: las tumbas
y los muertos me espantan.
Pero la férrea mano
mi diestra atenazaba.

—Vendrás conmigo—y avancé en mi sueño
cegado por la roja luminaria.
Y en la cripta sentí sonar cadenas
y rebullir de fieras enjauladas.

Poema que toma todo su sentido por estar situado en el grupo de composiciones sobre la viudez y la nostalgia de la muerta incluido en *Galerías:* esa escena, con sus rasgos de fantasmagoría convencional, sería un ejemplo más de cierto aspecto efímero de un modernismo que nunca distinguió muy bien entre Dante y Edgar Poe, si no fuera porque ese demonio del sueño es el ángel más hermoso, y ese macabro fantasma del que el poeta se defiende, del que evidentemente quisiera librarse mandándole de una vez por todas a su mundo de sombra y olvido, ese tiránico e inhumano espectro que odia la vida y quiere arrastrarlo allá, a lo que se esconde afuera, a lo rencoroso, a lo inaceptable—esa larva es también la dulce niña ingrávida y bondadosa, de la que el poeta sólo nos deja saber, como en esas figuras femeninas de la ideología pasada que sacan de quicio a las feministas, que fue toda amor.

Diré aquí una vez más por qué pienso que la práctica y hasta la noción misma de las antologías es de una frivolidad disparatada en esta época nuestra que, en la poesía, ha dado más valor que ninguna otra a todos esos ecos, correspondencias, construcciones, crecimientos que escapan necesariamente en toda fragmentación, y más aún si es «selecta». Así, en *Galerías*, este poema que acabamos de citar y el que le sigue pierden lo mejor de su sentido si dejan de responderse y seguirse el uno al otro; e incluso si dejan de ser dos «galerías» de un mismo espacio. He aquí ese texto inmediato:

Desde el umbral de un sueño me llamaron...
Era la buena voz, la voz querida.

—Dime: ¿vendrás conmigo a ver el alma?...
Llegó a mi corazón una caricia.

—Contigo siempre... Y avancé en mi sueño
por una larga, escueta galería,
sintiendo el roce de la veste pura
y el palpitar suave de la mano amiga.

Es como si el poeta se apresurara a dejar constancia del otro aspecto de estas divagaciones necrofílicas, y a dárnoslo como conclusión: la misma aparición a la entrada del sueño, la misma voz con el mismo «Vendrás

conmigo», la misma mano con su misma autoridad. Pero también la lectura reciente del poema anterior deja traslucir la mano férrea tras la suave mano amiga, la cripta con jaulas y sonar de cadenas tras la escueta galería y el espanto de los muertos tras el roce de la veste pura. Por lo demás, la visión misma es lo suficientemente fuerte y rica como para que el poeta vuelva sobre ella, cambiándole incluso toda la iluminación, intentando agotar su sentido, y como para sugerirle un verso tan espléndido como el que abre este segundo poema.

* * *

Creo, pues, que hay, por fortuna, un Machado ambiguo gracias a cuyas muecas el poeta deja de pronto de parecerse a su propia estatua. Un Machado que participa en la perpetuación y hasta la invención de la imagen oficial de una España castellana, ruda y mística, divergente y privilegiada; una España excepción de la historia, salvada del horror de la historia, imperialista ella, nadie nos lo niega, pero por las buenas razones (o sea no por el dinero, sino por Dios), y bárbara, también nos lo conceden, pero por eso mismo reducto del hombre auténtico, etc. Pero un Machado también que tiene a través de esa visión vislumbres escalofriantes de otra imagen menos consoladora, pero más instructiva. Un Machado que comparte la idea tradicional de una literatura española populista y castiza, el culto del folklore, de la sencillez y de la claridad; que rechaza con notoria injusticia lo que cree ser el barroco y lo que llaman los excesos del modernismo—y a la vez practica ese modernismo en sus excesos mismos—. Que exalta la propia modestia sin notar hasta qué punto esa idea misma es contradictoria; que declara que «nunca persiguió la gloria» y a la vez ha dejado más autorretratos poéticos que ningún otro poeta de su país, incluyendo hasta su indumentaria («Ya conocéis mi torpe aliño indumentario»; efectivamente, en España es más conocido que el de Sofía Loren), y no sólo es el único poeta español que se ha atrevido a perpetuar su manera de vestir, sino que se atreve incluso admirablemente a chantajear a la historia, dictándole de antemano la imagen que ha de conservar de él: el poeta «en el buen sentido de la palabra, bueno». Que divulga la idea aceptada del amor: sentimental, falocentrista, monogámica y moralizante, desinteresado del freudismo naciente y de la crisis de la familia—y a la vez tiene la suprema valentía de desafiar, como López Velarde, la moral genesíaca de nuestra civilización, exaltando simultáneamente a Onán y a Don Juan.

Todo esto nos lleva al tema, no por obvio menos importante, de la ironía de Machado. Como a Lewis Carroll, su sabiduría vital, en la que tiene sin duda un papel importante la sabiduría erótica, le lleva al su-

premo descubrimiento de la guasonería poética, como diría Juan de Mairena. Pienso que mi generación ha repetido a veces la imagen oficial de Machado, obviamente por inercia y como una idea recibida. Pero si le ha quedado de él alguna huella viva e involuntaria ha sido ante todo la de Juan de Mairena y de Abel Martín. Machado cumple todas las promesas de su ambigüedad cuando se desdobla como Fernando Pessoa y saca de sí mismo los irónicos poetas que por fin harán todas las diabluras soñadas por los ángeles transparentes de su buena voluntad. Pero la ironía misma de Machado es desconcertante: es increíble hasta qué punto convive con los prejuicios más divulgados e inanalizados. El mismo poeta que nos dice:

Confiemos
en que no será verdad
nada de lo que sabemos,

es el que sigue insistiendo en la verdad del estilo llano, de la sabiduría del pueblo, de la excepcionalidad de España. El mismo pensador que saca de un temprano Heidegger las enseñanzas más frescas y aladas: la «esencial heterogeneidad del ser», la prioridad de la existencia y la temporalidad, la revelación de que

El ojo que ves, no es
ojo porque tú lo veas,
es ojo porque te ve,

es también el que quiere hacernos creer que Heidegger era Unamuno y hasta que la modernidad era Azorín. Pero lo curioso es que todo esto no quita nada a la gracia, a la imaginación y a la sabiduría de Abel Martín y de Juan de Mairena. Si la prosa y las ideas de estos hijos alucinatorios de Machado son ya un delicioso vértigo de superposiciones, su poesía nos pone frente al colmo de la ironía y la ambigüedad, esta vez «objetivas». Puede pensarse, en efecto, que lo más irónico de todo es que mucha de la mejor poesía de Machado no sea de Machado, sino de sus engendros. Pero no nos sintamos por encima del poeta a tan bajo precio: el poeta es allí más él mismo que nunca, y este rodeo es la suprema astucia del arte, cuyo meollo irreductible es la ficción y el engendro. Como el tímido Lewis Carroll y el gris Fernando Pessoa, también el irreprochable Machado tiene que reinventarse para reencontrarse. E incluso en condiciones a la vez más difíciles y más apremiantes que los otros dos, porque Machado era ya figura pública, era ya un poco estatua cuando inventa a sus heterónimos. Tal vez por eso, más a menudo que el ficticio Carroll y que los heterónimos de Pessoa, Martín y Mairena sucumben a veces a la influencia de Antonio Machado, esa figura tan

importante y tan poco cuestionada de su tiempo, y pierden entonces un poco del frescor de su gozosa libertad. Pero también por eso el salto a la ficción, que en un caso como el suyo es tanto más improbable precisamente por ser más necesario, resulta en Machado más inesperado y admirable. Que la identidad es ella misma alteridad, porque es empujada cada vez más allá de aquello que es identificado, al más allá donde aparece la identificación misma, esto no hacía falta que Machado nos lo explicara—y qué bien explicado—conceptualmente: lo dice su ficción con toda transparencia. Más que en la famosa fórmula de «la palabra esencial en el tiempo», es en el gozo y en la sabiduría de esa poesía doblemente inventada donde podemos verdaderamente ver la identidad (que es naturalmente alteridad) del tiempo de la significación y la significación del tiempo, que hace que significar sea siempre significar otra cosa y que ser significativo sea siempre ser otra cosa; la final astucia del arte, que sabe que la significación nos tiraniza, pero no está tiranizada por nada, ni siquiera por ella misma, y que el Ser tendrá siempre que escoger entre la insignificancia o la ficción, triunfando del riesgo renaciente y fatal de caer en la ficción insignificante. De ese riesgo, en el que seguramente estamos hoy hundidos más que a medias, es claro que Machado supo escapar. Pero no pensemos que fue por no haberlo tocado, por haber quedado en la resguardada roca identitaria, en el reducto de los valores intransmutables, en última instancia por haber sido español y haber confundido, por lo tanto, la realidad con la obviedad, por lo que escapó a nuestro espectral infierno. Enarbolar así un Machado tranquilizador que condena la otredad de nuestro tiempo (y de nuestro espacio) sin haber luchado con ella es acallar nuestro miedo al precio de su insignificancia.

TOMAS SEGOVIA

Hamburgo, 212
MEXICO 7 D. F. (México)

AQUEL TERRIBLE DOLOR DE CABEZA

Aquel terrible dolor de cabeza hubiese hecho infructuoso cualquier esfuerzo de seguir estudiando; además, la luz del flexo se iba haciendo insuficiente por momentos. Sin embargo, no tenía sueño y meterse en la cama tan pronto no hubiese hecho más que acrecentar la inquietud.

En aquel cuarto había estudiado durante varios años, pero al levantar la cabeza del libro todo le resultó ajeno: desde la reproducción del autorretrato de Van Gogh (en amarillo) hasta un póster de Mafalda dándole la mano a su hermano Guillermo. Tuvo la sensación de estar lejos, de no ser el mismo de aquella mañana. Entonces decidió dar un paseo.

Bajó las escaleras de su casa. «Es extraño—pensó—, esta mañana no era la escalera de caracol.» Se vio obligado a dar muchas vueltas hasta llegar al patio. Todo a su alrededor era inestable y aún hubo de apoyarse en la pared para no caer. El dolor de cabeza continuaba; ahora ya no era tan general, pero incrementaba su intensidad encima y detrás de los ojos. Las macetas del patio estaban borrosas. Al fin pudo salir a la calle. Aquel frescor dándole de golpe en la cara mejoró su estado de ánimo y ya más decidido comenzó a caminar. Pudo concentrarse y reconocer a Daniel, el sereno, que le dio las buenas noches. «Adiós, Daniel; hasta luego.» Anduvo mucho rato sin saber exactamente por dónde o por qué. Se sorprendió junto al río, y mirándolo tal vez pasó una hora. En aquel tiempo se amalgamaron muchos pensamientos: la pedrada que en la cabeza le dieron de niño en el pueblo; la sorprendente historia de un billete de tranvía saliendo de un gran aparato como una radio vieja; el destello de los focos de un fotógrafo; los chillidos de un loro asustado; los ruidos de una dentadura postiza; el chapoteo de un niño en un charco; pero, sobre todo, el color de los ojos de un toro agonizando.

Y ahora estaba allí plantado, a sus veintidós años, viendo cómo el agua se escondía bajo los ojos del puente. No existía el tiempo. Tal vez a su lado pasasen tres o cuatro personas, pero nadie reparó en nadie.

Se sintió contento de repente. Ahora no existían más que esos brillos que a veces dejan las foralas sobre las superficies del agua. Todo era lejano, sí, pero su intimidad se identificó con aquello que sus ojos

captaron en un instante. Fue un instante, es verdad, sin embargo, tuvo la sensación de que aquella alegría sólida e intimista era lo que siempre había deseado.

Pleno de aquella dicha no se dio cuenta que dos gotas de un líquido verde-viscoso caían de sus ojos por la parte externa. Era un líquido fluorescente y dos trazados verticales surcaron su cara. El dolor de cabeza desapareció por completo.

Echó a andar como un Lázaro contento hacia casa.

En el camino descubrió que una calle estaba cuesta arriba. Jamás en aquella ciudad hubo una calle en pendiente. Empezó a subirla y no notó el menor cansancio. Pero lo que realmente le sorprendió era que los edificios estaban inclinados siguiendo la pendiente de la calle y guardaban tan raro equilibrio, que lo extraño era que no se hubiesen estampado contra el suelo.

Se detuvo a contemplar mejor aquel espectáculo de unos edificios equilibristas cuando oyó un ruido semejante al que producen las botellas de champán al ser descorchadas, e inmediatamente obtuvo una visión perfecta de los adoquines del suelo y de la punta de sus zapatos. Los edificios torcidos y la calle empinada desaparecieron de su vista. En seguida notó la cara húmeda y viscosa. Se llevó las manos instintivamente allí donde la humedad era más intensa, y mil puntos diminutos y brillantes ocuparon el lugar que inmediatamente antes tuviesen el adoquinado del suelo y la punta de sus zapatos. Decidió no perder la calma y analizar fríamente aquella situación: había salido de casa con dolor de cabeza, había visto cómo el río se iba, había sentido un profundo bienestar y ahora notaba la cara húmeda viendo sólo algo que debería reconocer mirando hacia el suelo; sin embargo, su cabeza estaba erguida, por tanto, analizó: «Mis ojos han saltado de las órbitas y cuelgan por la cara». Se volvió y echando la cabeza hacia atrás pudo verse en un escaparate.

Sintió un profundísimo desaliento: resplandecía su rostro en una tonalidad verdosa y sus ojos pendían libremente por la cara a la altura de la boca con una dejadez insólita, colgados de una cinta blanquecina.

Antes que pudiese asimilar el fenómeno del que era sujeto sintió un gran picor en el ojo y vio cómo éste descendía unos centímetros, con lo cual ya podía meterselos en la boca. Se colocó delante de una farola y sin ningún esfuerzo los introdujo, con lo cual obtuvo una visión tan perfecta de la boca que dudaba, con bastante fundamento, que humano alguno tuviese una idea tan concreta de lo que era una boca por dentro. Pudo ver el color exacto de cada uno de los dientes, las caries que tenían, y además pudo ver las corrientes de saliva que los rodeaban. La lengua vista tan de cerca deformaba la idea que tenía de ella: era muy húmeda y de un color que nunca había captado tan en esencia. Al tragar

un poco de saliva, los ojos se le fueron hacia atrás; él no pudo hacer nada por evitarlo, y tal vez de estar libres se hubiesen atascado allá donde la angostura del paso lo hubiese permitido, pero por fortuna estaban sujetos a esas cintas blancas, que debían ser los nervios, y no se adentraron más que lo suficiente para producirle unas vivísimas náuseas. Al sentir tan desagradable sensación tiró con fuerza de las cintas, con lo que los ojos salieron fuera; mas antes de salir vio cómo la campanilla ascendía hasta dejar ver una zona de la garganta que le dio miedo.

Lo mejor era volver a casa.

El primer problema que hubo de resolver fue restablecer una visión normal, para lo cual cogió los ojos con las manos y los enfocó hacia adelante. Tuvo que cogerlos con mucho cuidado, pues además de proporcionarle una sensación muy extraña de viscosidad, los ojos se le querían escurrir de entre los dedos. Si los tomaba con demasiada fuerza para que no se le escapasen sentía un dolor bastante agudo, pero no en el sitio donde antes estaban los ojos, sino en el lugar que ahora ocupaban.

Los objetos no tenían una representación clara; éstos aparecían como si se proyectase una película sobre una pantalla ondulada y que, además, se moviese constantemente en todos los sentidos, ya que los ojos a cada paso oscilaban entre los dedos. Hasta cierto punto que las casas apareciesen onduladas era divertido, pero que temblasen ya no, puesto que eso le producía mucho mareo y unas ganas incontenibles de vomitar.

Se apoyó en la pared para no caer. Agachó la cabeza y por su boca salió un chorro líquido que pasó inmediatamente por debajo de los ojos sin tocarlos.

Como en aquellas circunstancias no podía caminar, se metió las cintillas entre los labios lo más cerca posible del lugar de donde arrancaban de los ojos. Así consiguió avanzar con cierta soltura.

Los vómitos le habían producido mucha sed. Pero en aquellas circunstancias, ¿cómo entrar en un bar? En el mejor de los casos hubiese tenido que explicar algo que ni él sabía. Continuó andando. Llegó a una plaza que tenía una pequeña fuente y se encaminó hacia ella; era una fuente de la que salía un chorro hacia arriba. Se agachó a beber, y al abrir la boca, los ojos cayeron sobre el surtidor siendo empujados por el agua. La visión entonces fue horrorosa, semejante a la que tendría un marino al ser engullido su barco por un gigantesco remolino, pero incrementada por el hecho de que junto con el agua los edificios giraron en todos los sentidos imaginables, y así vio cómo un jardín volaba libremente entre las estrellas, cómo las aceras se partían en pequeños trozos y eran impulsadas sobre las casas, cómo los semáforos se acoplaban a las ventanas, cómo los coches circulaban con las ruedas hacia arriba e iban prendidos de una calzada imaginaria. Desde lo alto, los ojos volvieron a caer sobre

el chorro, de tal manera que si no hubiese apartado la cabeza aquellas visiones se hubiesen repetido varias veces. Como la sed era muy viva intentó beber nuevamente, pero esta vez apartando los ojos con las manos hacia los lados.

Era necesario volver a casa urgentemente. Se metió los ojos entre los labios y anduvo.

Ya en su calle se escondió tras una esquina y sacó un ojo por ella para evitar encontrarse con Daniel. Subió a su casa. Lo único que quería era dormir. Se acostó. La poca luz que entraba por la ventana le impedía hacerlo, ya que los párpados no le servían para nada. Estaba muy nervioso, daba vueltas por la cama sin encontrar una postura que le satisfaciera. Era la primera vez que dormía alejado de sus ojos. Quiso aislarlos tapándolos con la mano. Todo resultó infructuoso. Ya cuando comenzaba a amanecer tuvo una brillante idea: se levantó y fue hacia la mesa, cogió una caja de cerillas muy grande y la vació, con unas tijeras hizo dos pequeñas muescas en un lado de manera que al cerrarla no comprimiese a las dos cintas, puesto que su idea consistía en meter los ojos en aquella caja. Cuando lo hizo volvió a tientas a la cama y se tapó.

IGNACIO COBETA

Parque Nueva Zelanda
Isla Cristina, 6, 3.º dcha.
MADRID

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas

EL LENGUAJE PROFANADO
("Terra Nostra", de Carlos Fuentes)

Ya en su primera novela, *La región más transparente* (1958), Carlos Fuentes presenta a uno de sus personajes, el intelectual Zamacona, llevando bajo el brazo, entre otros, un libro de su compatriota Octavio Paz: *El laberinto de la soledad;* homenaje a una identidad compartida, cita a uno de los mentores espirituales—el otro es Leopoldo de Zea—de esa generación que a comienzos de los años cincuenta comenzó a socavar con sus escritos el primer dogma transmitido por los padres de la Revolución: el nacionalismo.

El poeta-ensayista analiza el conflicto de la nacionalidad mexicana de un modo dialéctico, que va más allá de un intento de lúcido autoanálisis: De hecho, es una reflexión filosófica auténtica en tanto desarrolla una peculiar visión del mundo y establece los términos en conflicto en torno al «ser mexicano».

Al incorporar a su novelística el sistema de pensamiento de Paz, Carlos Fuentes—que no ha dudado en ratificar fuera de ella esta filiación—no *ilustra* directamente unas ideas filosóficas, sino que *explora* mediante una escritura imaginativa las múltiples posibilidades de esa ideología precedente. De ahí que el mero reconocimiento de la relación entre ambos escritores resulte insuficiente: La empresa del novelista, más ambiciosa en cuanto empresa del lenguaje, acabará asumiendo su propio significado para aparecer en una «nueva» aventura espiritual[1].

La región más transparente, como más tarde *La muerte de Artemio Cruz* (1962), intentaban desde unas estructuras narrativas diferentes—por ello sus resultados disímiles—la búsqueda del origen del mexicano actual en su historia, idea central de *El laberinto de la soledad.*

[1] Este término fue empleado por SIMONE DE BEAUVOIR en su ensayo *El existencialismo y la sabiduría de las naciones,* respecto a lo que ella denominaba «novela metafísica».

Terra Nostra amplía ese nivel ideológico convocándolo hacia zonas más amplias, cuya línea de fuerza será la destrucción del sueño europeo que inventó la utopía de América [2].

1. Mosaico de plumas

El gran signo barroco que Fuentes reivindica para el lenguaje hispanoamericano [3] conforma en *Terra Nostra* una gran voluta en la que tiempo y espacio discurren animados en exclusiva por la propia dinámica del relato. Transgresión del orden lineal: La narración se inicia en un tiempo futuro, en el París de los últimos días del siglo xx, y concluye en la misma ciudad al alborear el nuevo siglo. En el centro de la espiral se inscribe el nódulo de otro tiempo histórico (en un espacio que le conviene): la España de Felipe II, empeñado en la construcción de El Escorial.

Ruptura de la apariencia de orden [4], fragmentación, tejido de plumas. Incluido en tres partes: EL VIEJO MUNDO, EL MUNDO NUEVO, EL OTRO MUNDO (que corresponden formalmente a los tres estadios del sueño utópico), los fragmentos, titulados cada uno particularmente («A los pies del Señor», «La nave», «El premio», etc....), ya no desarrollan siquiera aquella convención genérica de la novela, en la que los capítulos parecían indicar un orden (aparente): Trabajados casi como entidades autónomas (algunos, como los dedicados a los sueños, podrían constituir una narración condensada), sólo adquieren su sentido desde la contemplación de la totalidad del dibujo, cuando el relato haya (en su escritura) concluido.

Relato sobre relato, la escritura se asemeja a un palimpsesto en el que se combinaran lo oral y lo escrito: El monje Julián, confesor de la corte, *cuenta* a su interlocutor (el cronista Cervantes) la historia (inconclusa) de l(os) joven(es) náufrago(s). Esa relación comprende, además, los relatos de cuatro sueños (Pedro, Celestina, Simón y Ludovico); la leyenda de la creación según la mitología nahuatl, que un viejo jefe cuenta al joven que ha soñado con América, y los manuscritos de dos de las botellas (el tercero permanecerá inédito como signo del futuro) que acompañan a los náufragos: El redactado por Teodoro, consejero del emperador Tiberio, y la relación anónima sobre un guerrillero me-

[2] *El laberinto de la soledad*, México, F. C. E., 1950. Los otros ensayos de Paz que influyen particularmente en *Terra Nostra* se irán indicando en sucesivas notas.

[3] Mario Benedetti: «Carlos Fuentes: del signo barroco al espejismo», *Letras del continente mestizo*, Montevideo, Arce, 1967, págs. 155 y ss.

[4] Desde los estudios de los formalistas rusos es conocido que las divisiones aparentes de la novela (capítulos, partes, etc.) no corresponden a las articulaciones del contenido. Constituyen un orden ficticio. *Vid.* Cesare Segre: *Crítica bajo control*, Barcelona, Planeta, 1970, pág. 86.

xicano, supuestamente ubicado en el futuro de una historia no cumplida fuera del relato mismo.

Pero al mismo tiempo, el cronista—que tiene que concluir la narración del monje cuando éste se embarque hacia la aventura americana—nos revela las intenciones de su (re)creación de la crónica de los últimos años de la vida del monarca español, como paralela a la de la escritura de otra obra, la que relata las aventuras de Don Quijote:

> «El caballero sólo seguirá viviendo en el libro que cuenta su historia; no le quedará más recurso que comprobar su propia existencia, no en la lectura única que le dio la vida, sino en las lecturas múltiples que se le quitaron en la realidad, pero se la otorgaron para siempre en el libro y sólo en el libro. Dejaré abierto un libro donde el lector se sabrá leído y el autor se sabrá escrito» (pág. 674).

Quedan así establecidas las relaciones entre literatura y realidad, explicitación del programa entre el proyecto de la obra y la obra misma: Tautología, artificio barroco [5]. La entidad de lo real es engañosa: Triunfa la escritura sobre la historia literal. El personaje novelesco puede ser más «real» que el personaje histórico.

Ficción total, *Terra Nostra,* rastrea, además, el proceso de la novela hispanoamericana [6].

La primera manifestación del barroco:

Los versos de Inés (sor Juana Inés) liberada de la cárcel de espejos a la que el Señor (encarnación del espíritu contrarreformista) la condenara:

> «(el barroco) ... es una floración inmediata: tan plena que su juventud es su madurez, y su magnificencia, su cáncer. Un arte, ... que como la naturaleza misma, aborrece el vacío: llena cuantos la realidad le ofrece. Su prolongación en su negación. Nacimiento y muerte son para este arte un acto único: su apariencia es su fijeza, y puesto que abarca totalmente la realidad que escoge, llenándola totalmente, es incapaz de extensión o desarrollo. Aún no sabemos si de esta muerte y nacimiento conjuntos puedan nacer más cosas muertas o más cosas vivas» (pág. 744).

Este renacimiento de la raíz barroca (a diferencia de aquella otra raíz de la mandrágora que sólo puede engendrar, a partir de la muerte, frutos de decadencia: El ocaso histórico de España) acabará por llegar a la plenitud, a través de un largo viaje, en sentido inverso al que realizara el primer lenguaje barroco americano: Del Nuevo Mundo a Europa, a su centro cultural: París.

---

[5] Severo Sarduy ha definido los caracteres de un «neobarroco» hispanoamericano cuyo concepto retórico difiere del barroco colonial, o el barroco europeo: «El barroco y el neobarroco», *América Latina en su literatura,* México, Siglo XXI, 1976, 3.ª ed.

[6] Octavio Paz: «Literatura de fundación», *Puertas al campo,* Barcelona, Seix Barral, 1972, páginas 15 y ss. Se trata de la introducción escrita en 1961 al número de *Lettres Nouvelles* dedicado a la nueva novela hispanoamericana.

> «Quizá París era el punto exacto del equilibrio moral, sexual e intelectual entre los dos mundos que nos desgarraron: el germánico y el mediterráneo, el norte y el sur, el anglosajón y el latino» (págs. 765-766).

«La distancia fue la condición del descubrimiento», afirma O. Paz [7]: La imaginación, más aún que los sentidos o la memoria, conduce a estos desterrados en su París de fábula hacia un origen que trasciende los elementoos importados para fijarse en esas otras civilizaciones anteriores a la conquista.

«El exilio es un maravilloso homenaje a nuestros orígenes», interpreta Fuentes en uno de los pasajes de su novela: Carpentier, García Márquez, Cortázar; Donoso, Vargas Llosa, Cabrera Infante, han estado en París para descubrir América, «su» América, «nuestra» América. Desprendida del tronco español, la escritura hispanoamericana se convierte en escritura de otra realidad. La creaturas de la ficción (Esteban y Sofía, Buendía, Oliveira, Humberto el mudito, Santiago Zavala, Cuba Venegas) pueden reunirse por última (?) vez en ese imaginario cuarto de un hotel parisiense para entablar diálogo con Polo Febo, el personaje de Fuentes, en las páginas finales de la novela: Reconocimiento de una literatura que ha creado a unos seres, suyos propios, dotados para siempre de vida.

2. Todo es posible...

La proliferación barroca incluye una serie de materiales—no sólo a nivel de signo lingüístico—procedentes de muy diversos estratos culturales [8], que en el caso del personaje se resuelve en un vaciado de la presentación caracterológica para convertirlo en significante de las distintas unidades del discurso.

La división tripartita del relato tiene su correspondencia—fluctuante, no exclusiva—en esa triada inicial de los jóvenes náufragos cuya primera connotación los remite a un principio mítico: El del héroe cultural que se repite a través de los tiempos históricos:

> «Una figura invisible, una trama tejida de arena y agua se dibujaba en todo el entorno del Mediterráneo: un destino común, encarnado siempre en tres personas, tres movimientos, tres etapas...» (pág. 714).

Unidad del mito que tiene su paralelo en la leyenda americana de Quetzalcoatl. Marcados externamente con las señales de su misión (la

[7] O. Paz: «Literatura de fundación», *op. cit.*
[8] S. Sarduy: *Ob. cit.*, pág. 170.

cruz de carne en la espalda, los seis dedos en pies y manos), hijos rebeldes, bastardos, serán siempre reconocidos por sus ejecutores [9].

Los tres jóvenes acaban siendo uno al final de la novela (final de un tiempo histórico y de los mitos que lo configuraron, inicio de un tiempo nuevo):

> «Tres hombres dándose las manos... forman un círculo y se aprestan a ser un solo hombre, como en el principio.»

Y ese uno (Polo Febo) combinará su aventura integrándose en su contrario, el principio femenino (Celestina). Unicos supervivientes de la derrota de su mundo, inician en el primer día del siglo XXI una unión que reconcilia al hombre con el otro, consigo mismo, a través del erotismo [10]:

> «Nos confundiremos con nuestro contrario, la madre, la mujer, la tierra, que también es una sola y sólo espera que nosotros volvamos a ser uno para volver a recibirnos entre sus brazos. Entonces habrá paz y felicidad, pues ni ella nos dominará ni nosotros la dominaremos. Seremos amantes» (pág. 396).

La triada de náufragos soporta la línea de la trama narrativa, esa espiral barroca que completa su dibujo, a nivel de una caracterización (que es, a su vez, ausencia de caracterización), con una serie de figuras (no de otra manera la podríamos denominar) extraídas de zonas previas a la novela, pero que ésta logra apropiarse para hacer de ellas algo distinto.

En su ensayo sobre la novela hispanoamericana, Fuentes afirmaba: «La historia de América latina es la de una desposesión del lenguaje: poseemos sólo los *textos* que nos han sido impuestos para disfrazar lo real; debemos apropiarnos los contextos» [11].

Esta apropiación puede realizarse:

1.° Utilizando «tipos» literarios de obras precedentes, como son: D. Juan, Celestina o Don Quijote. Dentro del lenguaje (barroco) de la novela revelan un procedimiento plenamente barroco: La metáfora [12].

2.° Símbolos, elementos de repertorios de diversa índole:

---

[9] En *Cien años de soledad*, de GARCÍA MÁRQUEZ, los treinta y siete hijos naturales de Aureliano Buendía llevan en la frente una cruz de carne que es el signo de su rebeldía. Serán por ella reconocidos y asesinados (sus ejecutores: las dictaduras y oligarquías). Fuentes añade al carácter mítico de los tres jóvenes una connotación revolucionaria similar que implica también la condición de bastardo.

[10] O. PAZ: *El arco y la lira* (1.ª ed., 1956), 2.ª ed. corregida y aumentada: México, F. C. E., 1967.

[11] CARLOS FUENTES: *La nueva novela hispanoamericana*, México, J. Mortiz, 1969, pág. 81.

[12] «Metáfora individual sustitutiva, en suma, de una categoría.» U. ECO: *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 1968, pág. 232.

a) Ya hemos visto que una de las manifestaciones (representaciones) del náufrago es el héroe cultural nahuatl Quetzalcoatl.

En la segunda parte de la novela («El mundo nuevo»), Fuentes describe la historia de este héroe cultural, cuyo nombre es fecha y máscara, haz de atributos contradictorios [13]. Sin embargo, respecto a la totalidad del relato, la figura se ve reforzada en la connotación de mediador (el tema del mito es la mediación), como «cifra del enigma» de las relaciones entre la dualidad y la unidad.

b) Cobra principal importancia la «idea arquetípica», manifestación del inconsciente colectivo, según Jung, de la diosa madre, que ya había aparecido en obras anteriores de Fuentes (la Teódula de *La región más transparente).* De ella decía Paz:

«No es extraña la obsesión de Fuentes por el rostro arrugado y desdentado de una vieja tiránica, loca y enamorada. Es el antiguo vampiro, la bruja, la serpiente blanca de los cuentos chinos: la señora de las pasiones sombrías, la desterrada. El erotismo es inseparable del horror, y Fuentes se sobrepasa a sí mismo en el horror: el erótico y el grotesco» [14].

«Tiránica, loca y enamorada», la reina Juana ha sido trasladada de su historicidad (escrito histórico, historia, texto impuesto) a un contexto cuyo valor simbólico la apareja a la señora de la muerte (la deidad blanca), a la vez que se le otorga atributo de eterna fecundidad; ella es la «madre de todos los reyes» y como tal se prolonga allende el océano a otra historia de amor y locura: la de Carlota, efímera emperatriz de México.

Otra idea arquetípica es la representada por Celestina. En este caso no ya un texto histórico, sino literario, es el punto de partida para la exploración de lo que hay detrás.

La Celestina vieja, el «tipo» literario símbolo del comercio amoroso, puede contrastarse con esa otra Celestina, que es simplemente la (re)encarnación de un eterno femenino significado en el amor puro que le fue arrebatado a la primigenia Celestina novelesca. Esta «nueva» Celestina es ya tan sólo el principio femenino con que tendrá que contar su opuesto (el principio masculino) para acceder a una plenitud originaria y original.

3.° Figuras del repertorio histórico: Felipe II.

Tomado en un primer sentido como personaje de una historiografía que le identifica con la leyenda negra de la Contrarreforma, como ocurría

---

[13] O. Paz: *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo,* México, Mortiz, 1967, pág. 130. *Vid.* también Laurette Sejourné: *América Latina. Antiguas culturas precolombinas,* vol. 21 de la *Historia Universal* editada por Siglo XXI, Madrid-México, 1971.

[14] O. Paz: «La máscara y la transparencia», *Corriente alterna,* México, Siglo XXI, 1968.

en el personaje de Juana, esos rasgos son manipulados por el escritor para, reforzando la línea simbólica del tipo, ofrecernos todo un concepto en torno a la historia:

> «No prestéis atención o crédito, así, a lo que otros te cuenten... ni creas en las simples y mentirosas cronologías que sobre esta época se escriben en beneficio de la lógica de una historia lineal y perecedera; la verdadera historia es circular y eterna...» (pág. 657).

De ahí que doña Juana se convierta en «madre» de Felipe II y que éste reprima la revuelta de los comuneros o vea, no sin espanto, que existen otras tierras allende el océano por descubrir. Contranovela histórica, todos los datos de una historia que fue son escritos para informar lo que no se dijo:

> «La historia verdadera quizá no es historia de hechos o indagación de principios, sino farsa de espectros, ilusión que procrea ilusiones, espejismo que crea en su propia sustancia» (pág. 703).

Y con tono de farsa, retorcido horror de muertos que siguen viviendo, contemplándose en el espejo deformador de su entidad (ese Felipe que se mira desconcertado una y otra vez: imagen de la decadencia metaforizada de su propia persona a la sociedad toda: a los reinos que gobierna con omnímoda autoridad). El pasado podría ser futuro, pero los caminos están cerrados. Felipe remonta la escalera guiado por el fantasma: sus opciones (semejantes a las posibilidades rechazadas por el protagonista en *La muerte de Artemio Cruz)* están condenadas al fracaso.

3. La isla feliz

«... América, antes de ser descubierta, ya había sido inventada en el sueño de una búsqueda utópica, en la necesidad europea de encontrar un *là bas,* una isla feliz, una ciudad de oro» [15].

Terra Nostra es la escritura del rechazo de esta utopía, que en otros escritores hispanoamericanos era todavía imaginación de posibilidades (Asturias, Carpentier, Rulfo, García Márquez).

Partiendo de la convención literaria de lo utópico [16], Fuentes pone en marcha el mecanismo de disolución por el que la utopía americana queda reducida a un proyecto histórico incumplido.

---

[15] C. Fuentes: *La nueva novela...*, pág. 68. Idea que ya había sido expuesta por Alfonso Reyes en «El presagio de América», conferencia dada el día 14 de abril de 1932 en la Asociación Brasileña de Educación. *Obras completas,* México, F. C. E., 12 vols., 1955-1960, vol. XI. También en el mismo volumen se pueden confrontar otros aspectos sobre la utopía, reunidos bajo la denominación «No hay lugar», págs. 335-389.

[16] Northrop Frye: «Variedades de las utopías literarias», *La estructura inflexible de la obra literaria,* Madrid, Taurus, 1973, págs. 151-182.

El punto inicial de toda literatura utópica lo constituye la crítica de la sociedad (del autor). Fuentes hace una crítica de la sociedad en la que nace la idea de América (en su vertiente española, que es, por otra parte, la sociedad del—supuesto—autor del relato [el cronista Cervantes]): «Nosotros somos hijos de la Contrarreforma y de la Monarquía universal» [17], describiendo su comportamiento de un modo ritual: Centrado en la construcción del inmenso monumento que habría de perpetuar el supremo gesto de una feroz decadencia.

Frente a una actitud (exacerbación barroca que Fuentes transcribe por medio del lenguaje barroco) personificada en la real persona, las inquietudes de los hombres (que podrían encontrar su «territorio» en América, el Mundo Nuevo) aparecen vinculadas a una idea que toma forma a través del sueño. A nivel de escritura este sueño está ya monopolizado por el narrador (Felipe), que—relatándolo sucesivamente a una segunda persona—se encargará de destruir sus posibilidades: la sociedad arcaica de Pedro [18]; la liberación sexual de Celestina; la inmortalidad de Simón; el hombre como su propio Dios de Ludovico.

> «El mundo nuevo ya existe en la imaginación o el deseo de cuantos escucharon o supieron lo que dijo el tercer muchacho...» (pág. 626).

La historia del náufrago pone en marcha la empresa americana, que al hacerse realidad va revelando su fracaso:

Fracaso del elemento humano: Los conquistadores (Guzmán) se imponen a los utópicos puros; el fraile Julián (arquetipo de ciertos religiosos que supieron comprender la «otredad» de ese mundo nuevo), al que no le queda de su labor más que un resultado artístico, el estilo barroco y sus inmensas e hipotéticas posibilidades:

> «Guzmán buscará nuevos países por el deseo de oro y riquezas..., pero Dios y vuestro servidor Julián trabajamos para más altos fines. Amigo: ¿será el nuevo mundo, en verdad, el mundo nuevo desde donde se pueda recomenzarlo todo, la historia entera del hombre, sin las cargas de nuestros viejos errores? ¿Estamos los europeos a la altura de nuestra propia utopía?» (pág. 662).

El fracaso de la empresa es también de orden político:

> «El mismo orden que tú quisiste para España fue trasladado a la Nueva España; las mismas jerarquías rígidas, verticales; el mismo estilo de gobierno: para los poderosos, todos los derechos y ninguna obligación; para los débiles, ningún derecho y todas las obligaciones; el nuevo mundo se ha poblado de españoles enervados por el inesperado hijo, el clima, el mestizaje, las tentaciones de una injusticia impune...» (pág. 743).

---

[17] O. PAZ: «Literatura de fundación», pág. 17.

[18] Sociedad simplificada que es una de las convenciones de la literatura pastoril. FRYE, *ob. cit.*, página 171.

Pero, en último término, es el fracaso de una ideología—el erasmismo—desvirtuada en España, trasladada a América para allí cumplir un destino que trastrueca la posible unión en un «terrible encuentro»:

> «Piensas con tristeza que el erasmismo pudo ser la piedra de toque de tu propia cultura hispanoamericana. Pero el erasmismo pasado por la criba española se derrotó a sí mismo. Suprimió la distancia irónica entre el hombre y el mundo, para entregarse a la voluptuosidad de un individualismo feroz, divorciado de la sociedad, pero dependiente del gesto externo, la actitud admirable, la apariencia suficiente para justificar, ante uno mismo y ante los demás, la ilusión de la singularidad emancipada. Una rebelión espiritual que termina por alimentar lo mismo que decía combatir: el honor, la jerarquía, el desplante del hidalgo, el solipsismo del místico y la esperanza de un déspota ilustrado» (pág. 774).

Fracasado el proyecto histórico de la utopía americana, el mito del telos va a ocupar el lugar del mito del origen: los precedentes del estado utópico pueden ser los momentos catastróficos en los que la sociedad europea (y su prolongación americana) consume sus últimas energías al finalizar el siglo XX [19].

El ritual de la descomposición social llega a los límites de la parodia: Los sacrificios humanos en México, el carnaval perpetuo de Río, el machismo arrabalero de Buenos Aires, los procedimientos arteros de Moscú..., «el genio nacional» deformado en sus manifestaciones más delirantes.

Frente al tipo de literatura, en la que la utopía se canaliza hacia el tema del eterno retorno—a la catástrofe de la sociedad contemporánea y su final sucede un nuevo comienzo de la vida en «condiciones primitivas, como las de las primeras épocas de la historia» [20]—, Fuentes propone un comienzo fuera del tiempo histórico: El acceso a una armonía entre los principios contrarios—lejos del sacrificio y de la opresión engendrados por la dualidad—a partir de un encuentro erótico.

Idea doblemente revolucionaria: Aniquilamiento del orden existente; creación de un orden intemporal dentro del cual el ser sale de sí mismo para reconocerse en el «otro». Acción semejante al quehacer poético [21], epifanía del lenguaje liberado.

La novela de Fuentes ha de ser contemplada como un intento desmesurado de ruptura con un lenguaje producto de la conquista (y que él siente como opresor); a la vez que analiza la diacronía de ese lenguaje (el espíritu de la Contrarreforma y la creación de la idea de América,

---

19 Se relaciona con los relatos denominados de «ciencia-ficción», que son una de las direcciones posibles de la literatura utópica en relación a este mito. FRYE, *ob. cit.*, pág. 156.

20 FRYE, *ob. cit.*, pág. 175.

21 «Poemas y mitos coinciden en transmutar el tiempo en una categoría temporal especial, un pasado siempre futuro y siempre dispuesto a ser presente, *a presentarse*.» O. PAZ: *Claude Lévi-Strauss...*, pág. 57.

que es, a la vez, creación de su nombre), propone la fundación de otro lenguaje cuya imaginación mítica radica en un origen distinto al que un día le fue impuesto.

Sin embargo, podríamos interrogarnos, al final de su lectura, si esta multiplicidad barroca, este intento de abarcar la realidad totalmente, no acabará siendo la negación de la vida: un infinito contemplarse en el espejo que nos devuelve la imagen de un lenguaje vacío.—*MARIA TERESA FERNANDEZ MUÑOZ.*

LA PERSPECTIVA PLURAL EN DOS NOVELAS DE ELENA QUIROGA

El cambio repentino de perspectiva es uno de los rasgos más interesantes de la novelística de Elena Quiroga. Esta técnica se manifiesta ya en su segunda novela, *Viento del Norte* [1]. En esta obra encontramos una transformación imprevista de la voz del narrador omnisciente en la de las cosas inanimadas. Dice una silla, por ejemplo: «Yo sostuve la espalda cansada de tu padre cuando volvía de la caza, y sobre mis brazos apoyó los suyos aquella... mujer que fue tu madre. De pequeño tú brincaste sobre mi recio asiento. Ahora vendrá tu hijo» (pág. 26). Hacia fines de *La última corrida* [2] se ve otra transición semejante al entrar la voz del narrador para aconsejarle y advertirle a Manuel Mayor: «Nadie te puede ayudar ahora, Manuel» (pág. 210). «Retírate, retírate, Manuel, retírate, retírate. Retiro. Retírate» (pág. 213). De cuando en cuando emplea Quiroga esta técnica para adentrarse más en el pensamiento de algún protagonista o para enfocar de una manera distinta sus problemas.

Hasta este momento, empero, no ha escrito la autora ninguna novela en que se vea más esta tendencia que en *Algo pasa en la calle* [3] y *Presente profundo* [4]. Aunque separados cronológicamente por casi veinte años, estos libros revelan la flexibilidad y la vitalidad que alcanza Quiroga cuando varía espontáneamente la perspectiva. No son sutiles las transiciones. Al contrario, los cambios entre las voces de la primera persona, la segunda y la tercera son elementos que constituyen el esqueleto estructural, de modo que el lector tiene que trabajar para entresacar cada voz si quiere comprender bien la novela.

---

1 ELENA QUIROGA: *Viento del norte* (Barcelona: Destino, 1951).
2 QUIROGA: *La última corrida* (Barcelona: Noguer, 1958).
3 QUIROGA: *Algo pasa en la calle* (Barcelona: Noguer, 1954).
4 QUIROGA: *Presente profundo* (Barcelona: Destino, 1973).

En *Algo pasa en la calle,* el narrador omnisciente salta constantemente de una perspectiva a otra, citando tanto los pensamientos de los personajes como sus conversaciones y sus parlamentos directos. Además, hay monólogos interiores que aparecen de cuando en cuando, invadiendo de una manera irregular la narración. Aunque son infrecuentes al principio, se hacen cada vez más importantes a medida que se desarrolla la trama. Cada personaje principal tiene, por lo menos, un monólogo, y algunos hablan con tanta frecuencia que sus voces alternan rítmicamente con la del narrador. Rara vez se permite una transición, porque Quiroga prefiere depender del contexto y de la tipografía para indicarle al lector los cambios. Los pensamientos de cada personaje, cuando son interpretados por el narrador omnisciente, aparecen entre comillas, igual que los comentarios expresados hace días o años por el difunto Ventura. Los monólogos directos de la familia de Ventura son presentados de dos maneras: o se ponen entre paréntesis o no se identifican así y sólo la mudanza desde la tercera persona a la primera indica el cambio.

Se puede dividir *Algo pasa en la calle* en tres partes basadas en el punto de vista, aunque no existen tales reparticiones en la novela misma. Los cinco capítulos que encabezan la obra tienen una unidad de perspectiva y constituyen la primera parte. Aquí, el narrador omnisciente se detiene alternativamente en Froilán, Esperanza, Presencia y un cura, sin permitir que ninguno hable por sí mismo. Sus pensamientos se indican siempre por medio de comillas. En estas noventa páginas, el lector se acostumbra a los ardides tipográficos que emplea Quiroga y recibe la información que necesita para seguir con éxito las maniobras intrincadas de las partes que siguen.

La segunda sección abarca los capítulos del seis al catorce. Aquí, el narrador omnisciente cede a veces a los parlamentos directos de cuatro personajes. Estos monólogos no constituyen una unidad ni hay indicación alguna de que el personaje se dirija a un público específico. De cuando en cuando son tan breves que es difícil llamarlos «monólogos». Sin embargo, estas declaraciones, separadas por medio de paréntesis o de espacios en el texto, son distintas de los pensamientos de los mismos personajes cuando son citados por el narrador. Su función es proveer una combinación artística de lo objetivo o lo subjetivo, porque tras ellas se vislumbran las ideas y las memorias más íntimas de los protagonistas, sin que el narrador omnisciente se quede demasiado lejos para explicar las lagunas y proporcionar una perspectiva alternativa cuando sea necesario.

Un monólogo típico es el de Esperanza. Aparece al principio del capítulo ocho y se separa del resto del texto por la ruptura entre los capítulos y por un espacio al fin. Sólo la primera porción del monólogo se

distingue de esta manera sin indicaciones tipográficas. Después de un breve pasaje de sólo cinco líneas, en las cuales el narrador sigue en tercera persona, la voz de Esperanza interrumpe de nuevo, ahora encerrada en paréntesis. Este alternar entre la primera persona y la tercera continúa por cuatro páginas, en las que el monólogo directo de Esperanza estorba seis veces al narrador. Así, Quiroga facilita que el lector vea la acción desde el punto de vista del testigo objetivo, el narrador omnisciente, al mismo tiempo que lo interesa en el drama psicológico que se desarrolla dentro de Esperanza.

No alternan así los parlamentos directos de todos los personajes. El monólogo de Asís ocupa por completo el capítulo diez. Tampoco aparece este tipo de variación dentro de cada capítulo. Los cambios evolucionan lentamente, atrayendo el lector poco a poco al patrón de perspectivas alternantes que dominará la última sección de los capítulos quince al dieciocho.

Cada uno de los capítulos que constituyen esta tercera parte contiene alguna modificación en el punto de vista. Estos capítulos se apartan de los anteriores no sólo por el uso cada vez más frecuente del cambio de la voz, sino también por la naturaleza de los cambios. Ahora hay una voz adicional que aparece de repente. Dos veces en los últimos capítulos entra la voz de la conciencia de los protagonistas, tuteándose a sí misma [5]. En el capítulo doce, Esperanza se acuerda con remordimiento de los últimos días de su matrimonio con Ventura: «(El esperó algún tiempo... Cuando suplicaste que no se divorciaran por la niña, él te dijo... Y entonces tú deseaste rabiosamente el divorcio. Y buscaste el mejor abogado)» (págs. 199-200). Tres capítulos más tarde una voz dentro de Agata le ruega que no sea tan rígida en su actitud hacia el padre difunto y que lo bese y lo toque un poco antes del entierro: «(Vuelve. ¡Vuelve! Dile algo a tu padre. Toca lo que le cubre... Vuelve. ¡Vuelve! ¿Qué importa lo que digan? Inclínate... Aunque no te haya querido nunca, no te marches así. Te pesará. Se volverá contra ti. ¡Vuelve, Agata!)» (pág. 276). Tales cambios inesperados quieren sugerir la voz de la conciencia de Esperanza y de Agata y revelan sutilmente lo profundo que es el sentido de culpabilidad dentro de las dos.

Es curioso notar que esta técnica anticipa la de Carlos Fuentes en

[5] Hablando de esta técnica, dice Phyllis Boring: «Quiroga's most innovative use of point of view in *Something's Happening in the Street [Algo pasa en la calle]* is the introduction of a second person. Later, Esperanza and Agata, while thinking of each other during their conversation, also mentally address one another in the second person. This is, of course, a very normal use of 'you' within a narrative, but Quiroga extends the use of 'you' in one passage where the narrator addresses the character in the second person. The passage occurs during Esperanza's thoughts about her divorce simultaneous with her phone conversation» (*Elena Quiroga* [Boston: Twayne, 1977], página 63). A mi parecer, no es la voz del narrador, sino la de la protagonista misma, expresando así la lucha dentro de su propia conciencia. No menciona Boring el segundo ejemplo aquí citado, al entrar la voz de la conciencia de Agata directamente en la narración.

La muerte de Artemio Cruz [6]. Fuentes despliega aún más el método para dar tanta importancia a la voz de la segunda persona como a las de la primera y de la tercera. No pienso insinuar que Fuentes le quitó a Quiroga la idea, porque es ésta una manera sumamente lógica de ilustrar la lucha que existe entre un personaje y su conciencia. Sin embargo, el uso que hace Quiroga de la técnica en 1954, ocho años antes que Fuentes publicara su novela, indica su temprano interés en la perspectiva como una manera eficaz de comunicar las actitudes subconscientes.

Tal vez sea *Presente profundo* la novela quiroguesca más complicada en cuanto a su punto de vista. En lo más básico, la obra alterna entre la primera persona y la tercera. Lo que complica más este esquema es que también aparecen variaciones dentro de las secciones narradas en primera persona. A veces este narrador se refiere a una conocida suya llamándola «Blanca» o «ella», mientras que otras veces la tutea directamente. El médico Rubén narra estos segmentos y aparece como personaje en las partes presentadas por el narrador omnisciente. He aquí entonces dos narraciones distintas intercaladas a lo largo de la novela.

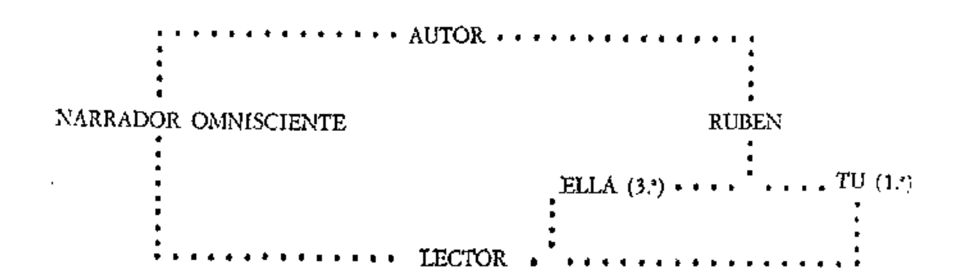
Las secciones en primera persona se componen de un diario escrito por Rubén y tienen que ver con su relación con Blanca, una joven que se había suicidado siete años antes. Su propósito al escribir estas páginas es aclarar para sí los sentimientos que compartieron los dos hace años y expresar las emociones que siente él ante la muerte de Daría, otra mujer cuyo suicidio le ha devuelto a Rubén memorias de Blanca. Es interesante notar la actitud científica que piensa adoptar Rubén hacia esta investigación: «Debería empezar de una manera más rigurosa, más científica, objetiva en suma, anotar solamente lo válido. Estructura, análisis, referencias y todos los etcéteras vendrán más tarde; ordenaré estos apuntes, seleccionaré el contenido» (pág. 17). Poco después el médico tiene que acordarse de esta resolución: «Estas son notas para un estudio, no autopsicoterapia» (pág. 20). Cuando termina Rubén su diario, descubre que lo que ha hecho es precisamente lo que no quería hacer al empezarlo, pero también que se ha deshecho por completo de cualquier emoción que sintiera por Blanca.

El efecto total de esta técnica es de darle al lector la sensación de tener ante él parte de un documento que explica en términos personales el desarrollo de la trama, mientras que otra persona, el narrador omnisciente, ofrece su visión para llenar las lagunas que el médico o no quiere o no puede explicar. No es fácil clasificar esta obra, porque se combinan

---

[6] CARLOS FUENTES: *La muerte de Artemio Cruz* (México: Fondo de Cultura Económico, 1962). También, como dice Boring: «Michel Butor, exponent of the French new novel, is generally given credit for the creation of this use of second person in *La modification* (1957). Obviously, Quiroga's brief use of the technique antedates Butor» (Boring, pág. 63).

en ella tres tipos novelísticos: es novela epistolar y memoria; además, es novela escrita desde el punto de vista del narrador omnisciente. Se pueden dibujar gráficamente los varios niveles de narración:



Presente profundo comienza con la descripción que nos ofrece el narrador omnisciente del último día en la vida de Daría. Empieza en tercera persona: «Le molesta la voz del hijo» (pág. 9). Unas páginas después sigue con la descripción del ahogo: «El agua le entra en los ojos, los cierra» (pág. 15). En la página siguiente, la narración cambia de repente al relato de Rubén sobre sus esfuerzos para rescatar a Daría y poco después de como inició su diario. Cada vez que cambia la perspectiva comienza un capítulo nuevo, aunque resulta difícil determinarlo, ya que no tienen número los capítulos y no se intentan los párrafos. Sólo cuando termina un «capítulo» en medio de la página es posible asegurarse de que otro empieza. Totalmente, hay once de estos vaivenes de perspectiva en la novela.

Son intrigantes los contrastes entre las voces que emplea Rubén al relatar la historia de Blanca. No parece haber razón por la selección de segunda o tercera persona. Al contrario, el uso al azar de «ella» o de «tú» contribuye un sentido de espontaneidad a las secciones escritas por el médico: «Así te conocí» (pág. 21). «Tenías un *shock* intenso... Se trataba de ayudarte a vivir a ti» (pág. 29). «Estaba echada sobre la cama, vi por primera vez abiertos sus ojos azules» (pág. 30). «Sonreías, burlona... Eras tan discreta» (págs. 46-47). De cuando en cuando emplea Rubén las dos formas en una sola página, encerrando el parlamento directo a Blanca en paréntesis, de la misma manera que se encierran los monólogos en *Algo pasa en la calle:* «Hace tiempo que no me duele Blanca... (Ahora te digo adiós... Cortaste sin explicaciones... Yo tampoco te las pedí)» (pág. 110).

Claro que no se puede declarar que ésta sea la primera vez que aparece esta técnica en la literatura: Dickens, por ejemplo, escribe su *Bleak House* con una combinación de perspectivas en las que «The heroine's first-person narrative alternates by chapters with the author's third-

---

7 BERTIL ROMBERG: *Studies in the Narrative Techniques of the First Person Novel* (Estocolmo: Almquist y Wicksell, 1962), pág. 56.

person account[7]. Lo que sí parece único en la novela de Quiroga es la adicional variación dentro de la voz de la primera persona.

Así se ve en *Algo pasa en la calle* y en *Presente profundo,* igual que en otros libros de Quiroga, la tendencia moderna de desviarse de lo que tradicionalmente eran los límites novelísticos. Algunos han criticado las complicaciones que introduce en su obra[8], pero por medio de sus experimentos literarios, Elena Quiroga se ha elevado al rango de novelista innovadora. Poco a poco va reconociendo el público el gusto que hay en las obras que le ofrecen al lector algún juego o alguna oportunidad de participar en el proceso de creación. Quiroga está al corriente de este movimiento, y así contribuye a lo mejor que ofrece la novela de nuestra época.—*MARTHA A. MARKS (Northwestern University. Dpt. of Spanish and Portuguese. Evanston, ILLINOIS 60201 [EE. UU.]).*

EN TORNO AL MUNDO NEGRO DE LYDIA CABRERA

Lydia Cabrera es la mejor y más valiosa investigadora del influjo africano en nuestra cultura. Su primer libro, *Contes nègres de Cuba,* traducido por Francis de Miomandre, fue publicado por la Editorial Gallimard, en París, el año 1936. Su obra narrativa puede dividirse en dos grupos: A) libros de imaginación y B) libros de investigación folklórica. Al primer grupo pertenecen *Cuentos negros de Cuba; Por qué...; Ayapá, cuentos de jicotea,* y numerosos relatos no recogidos aún en forma de libro. De entre sus trabajos de investigación citemos, en primer lugar, *El Monte* (la más completa y ambiciosa de sus publicaciones); *Yemayá y Ochún; La laguna sagrada de San Joaquín; Refranes de negros viejos; Anagó, vocabulario lucumí; Otán Yyebiyé, las piedras preciosas; La sociedad secreta Abakuá; Anaforuana* (ritual y símbolos de iniciación en la sociedad secreta Abakuá); *Francisco y Francisca, chascarrillos de negros viejos; La Regla Kimbisa del Santo Cristo del Buen Viaje; Itinerarios del insomnio: Trinidad de Cuba*—a este libro le dedicó Carmen Conde elogiosos párrafos recientemente—, y *Regla de Congo, Palo Monte Mayombe.*

Los títulos enunciados nos permiten ver cuál ha sido, en el campo

[8] Carlos de Arce Robledo, por ejemplo, declara: «En los últimos capítulos [de *Algo pasa en la calle*] reina el confusionismo en la mente de la escritora. No sé a qué vienen estos alardes absurdos en que se empeñan muchos autores. Sucede que al final se pierden y ya no saben por donde tirar» *(Virtud y Letras,* 16 [1957], 361).

de la investigación folklórica, la labor de esta autora: «estudiar la huella profunda y viva que dejaron en esta isla—Cuba—los conceptos mágicos y religiosos, las creencias y prácticas de los negros importados de Africa durante varios siglos de trata ininterrumpida» [1]. Sus escritos, resultado de una larga dedicación, nos ofrecen un ejemplo del sincretismo religioso de nuestros pueblos, de muchas de las equivalencias Oricha-Santo que se veneran en el Caribe y en el Brasil. Cuarenta años ha dedicado Lydia Cabrera a estudiar la presencia del folklore africano, ese legado «transmitido oralmente de generación en generación durante los siglos que duró la trata, conservado hasta el presente con fidelidad admirable por la población negra» [2].

Sobre *El Monte* ha afirmado Guillermo Cabrera Infante en una entrevista que Rita Guibert le hiciera con destino a su libro: «The best Cuban book of all time was written by a woman: *El Monte* by Lydia Cabrera. This book has been totally ignored everywhere, not because its author is a woman but because Lydia Cabrera has been in exile since 1960» («El mejor libro cubano de todos los tiempos fue escrito por una mujer: *El Monte,* de Lydia Cabrera. Este libro ha sido totalmente ignorado en todas partes no porque su autor sea una mujer, sino porque Lydia Cabrera vive en el exilio desde 1960») [3].

Lydia es una mujer de acusada personalidad, delgada, de manos inquietas que nos dicen tanto o más que sus propias palabras. Sus ojos juguetones ponen una nota de calor y simpatía en una conversación amena, siempre matizada por un humor pícaro, burlón e irónico. De regreso de Madrid, vive ahora en la ciudad de Miami; numerosas han sido mis visitas al apartamento que comparte con María Teresa de Rojas (en *Lydia Cabrera: Vida hecha arte* [4], transcribo muchas de nuestras conversaciones). Parte del mundo reflejado en sus páginas está presente en su pequeña y acogedora salita: mapas pertenecientes a la colección de cartografía cubana que poseían en la Quinta San José, en La Habana; grabados antiguos; muñecos y piezas del folklore afrocubano; un interesante *chicherekú;* una Virgen diminuta de rico manto de pedrería; el bello retrato de María Teresa, y sobre la mesa, esos numerosos animalitos que pueblan sus libros. Además, sus piedras, un arte más de Lydia, esas piedras que ella ha convertido en objetos artísticos.

Nuestra autora vivió en París, a donde fue a estudiar pintura (en 1930 se graduó de *L'Ecole du Louvre;* allí dedicó especial atención al

[1] Lydia Cabrera: *El Monte,* Miami, Colección del Chicherekú, 1971, pág. 7.

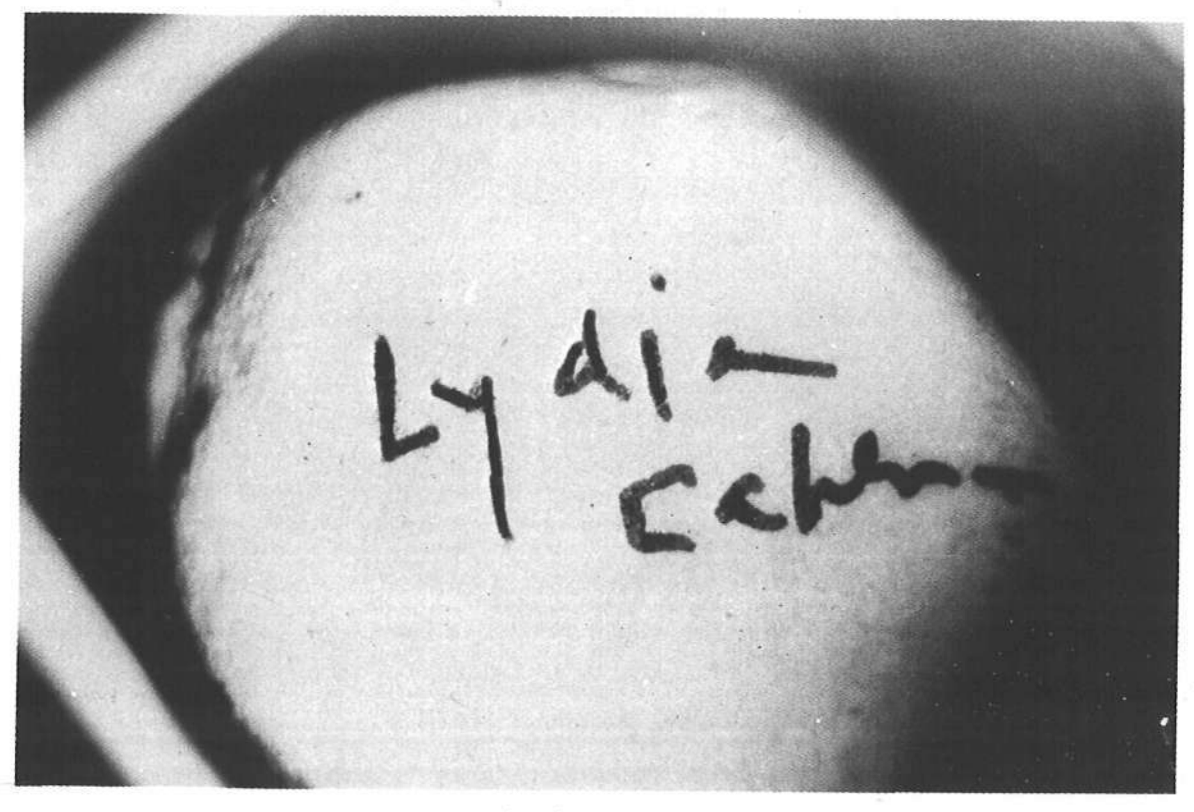
[2] Lydia Cabrera: «Oye, Ogbó», *La Enciclopedia de Cuba,* San Juan-Madrid, Ed. Playor, tomo 6 (Folklore), 1974, pág. 349.

[3] Rita Guibert: «Guillermo Cabrera Infante», *Seven Voices,* New York, Vintage Books, 1972, página 380.

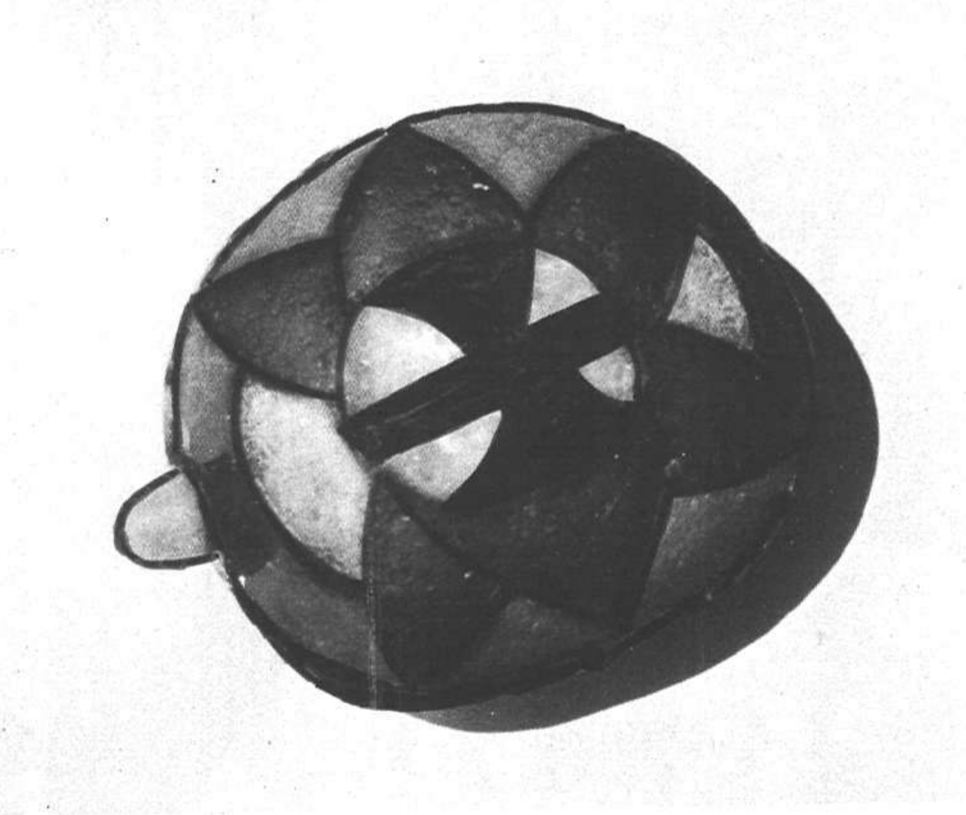
[4] Rosario Hiriart: *Lydia Cabrera: Vida hecha arte,* Madrid-Nueva York, Torres, 1978.



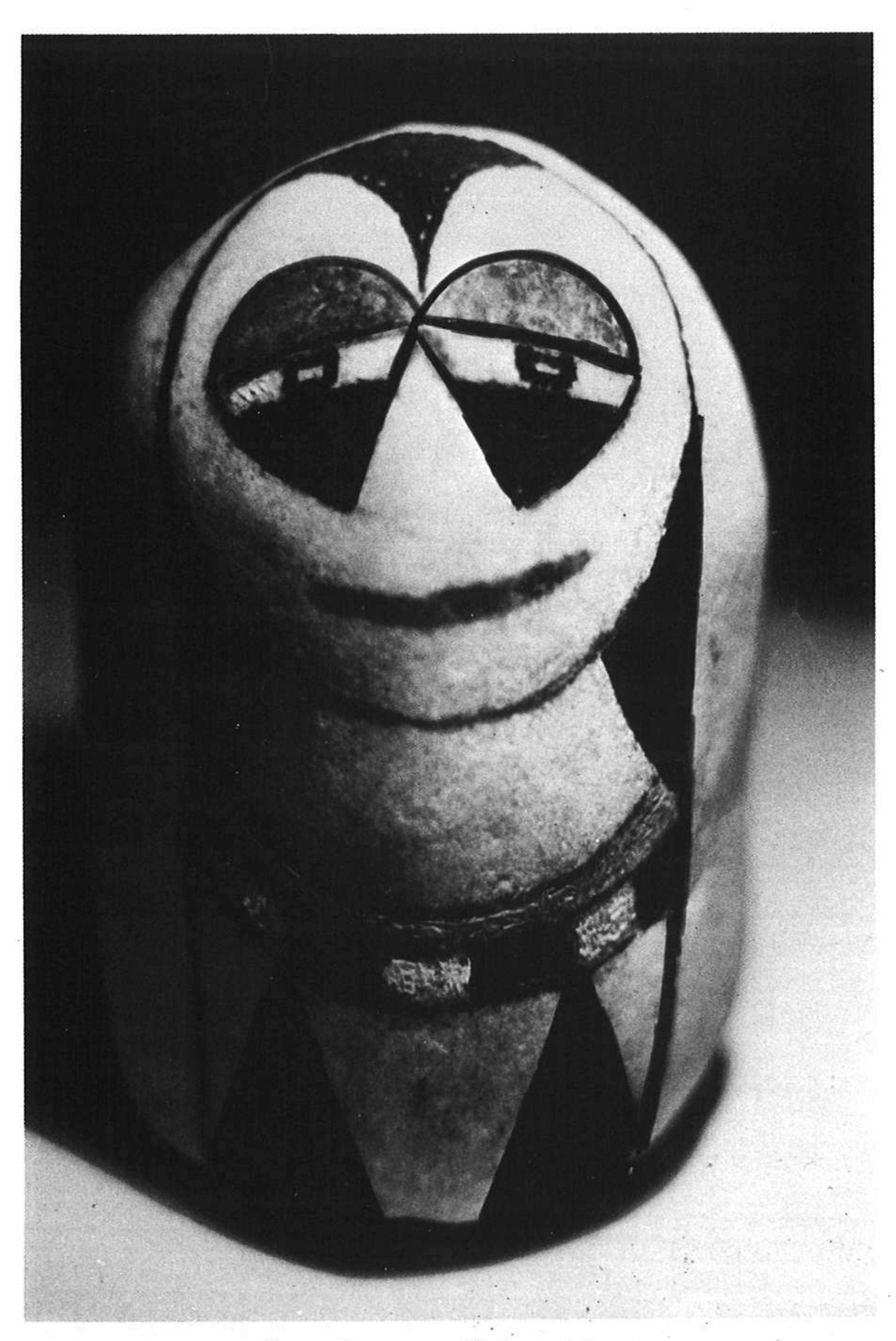
Lydia Cabrera, Rosario Hiriart y María Teresa de Rojas (Miami, enero de 1980).



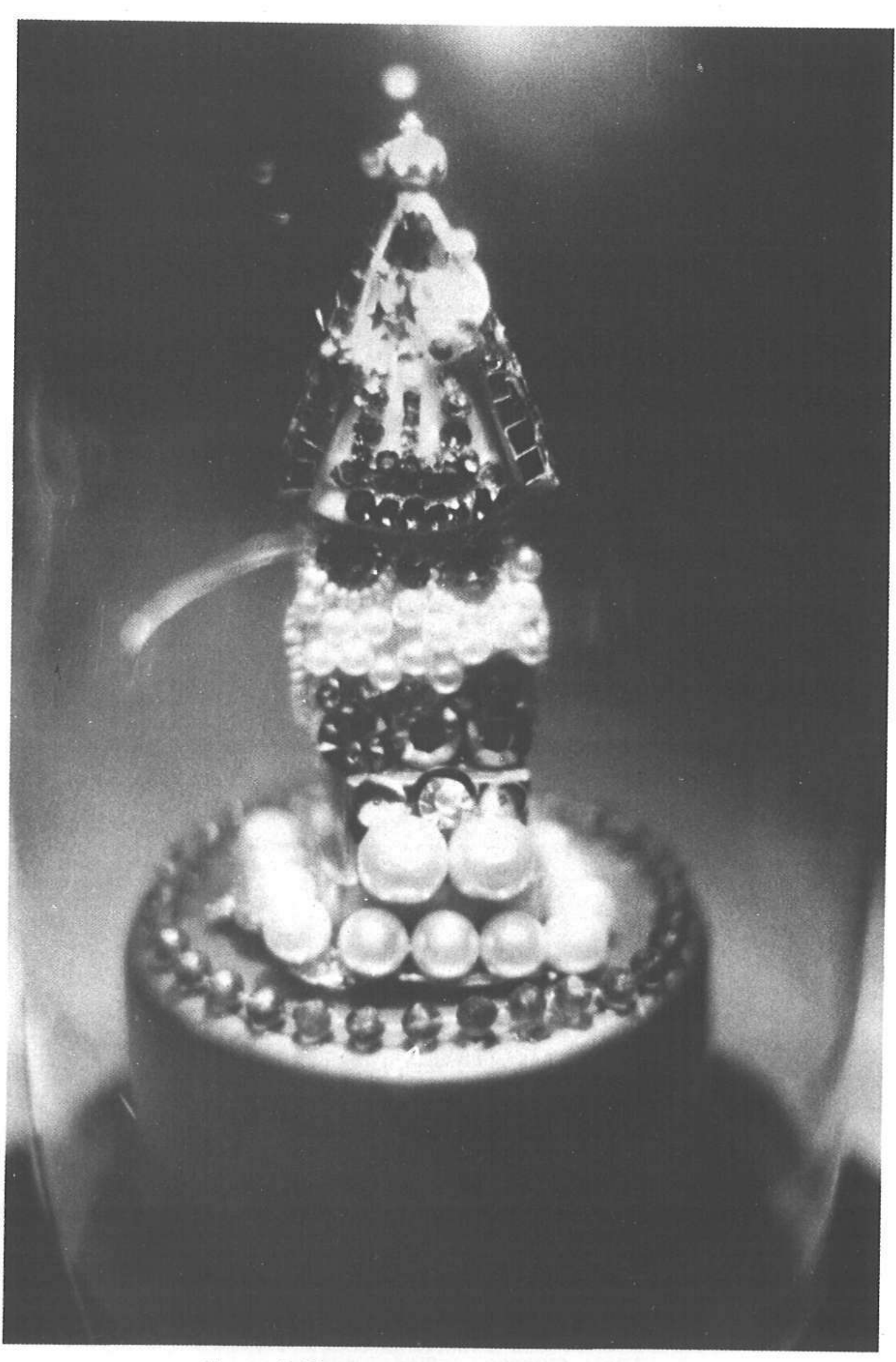
Autógrafo de Lydia Cabrera.



Hicotea, instrumento de brujería para traer «la mar allende».



Lydia Cabrera: *«Piedra mágica»*.



Yemayá, Nuestra Señora la Virgen de Regla (dios orichá del panteón Yucumí).

arte y las religiones orientales), gran parte de los años comprendidos entre la primera y la segunda guerra mundiales. Epoca de búsqueda de una nueva orientación espiritual; el redescubrimiento de lo autóctono, lo nativo. En España podemos mencionar, como ejemplo de esa corriente, al *Romancero Gitano,* de Federico García Lorca (gran amigo de Lydia. Del *Romancero,* el poema «La casada infiel» está dedicado a: «Lydia Cabrera y su negrita»). En el continente americano esta tendencia se transformaría en el criollismo. En los Estados Unidos, el *jazz* y sus intérpretes fueron reclamados en todos los escenarios y surgieron las obras de Marc Connelly y Eugene O'Neill, destacándose entre los poetas negros, Langston Hughes, Jean Toomer y Countee Cullen. En Hispanoamérica muchos escritores dirigieron también su autención a lo autóctono. Es precisamente en Cuba donde se producen los más destacados cultivadores del tema negro. Además de los estudios e investigaciones de Fernando Ortiz (cuñado de Lydia), debemos mencionar a Emilio Ballagas, las valiosas aportaciones de Nicolás Guillén, al puertorriqueño Luis Palés Matos y la conocida obra *Ecué-Yamba-O,* de Alejo Carpentier.

Lydia viajó por toda la isla, efectuando la mayor parte de sus investigaciones en La Habana, Matanzas y el pintoresco Trinidad. En un artículo que desde París escribiera Carpentier para *Carteles,* recuerda que por el año 1927, cuando él andaba «cazando documentos» para su *Ecué-Yamba-O,* se «tropezó» con Lydia Cabrera en un *juramento ñañigo* celebrado en plena manigua, en las cercanías de Marianao.

Contes nègres de Cuba aparece en París en 1936 (años más tarde y por insistencia de Gabriela Mistral, su autora los publicaría en español en La Habana). Jean Cassou habló con entusiasmo de este libro en los diarios parisienses, dedicando especial atención al «prodigeux d'images, de metaphores». Guillermo de Torre consideró que el valor esencial de esta obra está en «la nitidez con que sabe proyectar el mundo animista donde viven los negros». Para Carpentier, «los *Cuentos negros* de Lydia Cabrera constituyen una obra única en nuestra literatura»; opina que Lydia es el tipo de escritora a lo Selma Lagerlöf o lo Emily Bronte, «casi desconocido en América»; cree que estos relatos logran situar «la mitología antillana en la categoría de los valores universales» y «merecen plenamente el título de obra maestra» [5].

Según Fernando Ortiz, en su «Prejuicio» a *Cuentos negros,* Lydia supo «penetrar el bosque de las leyendas negras», su libro abrió «un nuevo capítulo folklórico en la literatura cubana». Esta mujer se adentra realmente en el folklore negro de nuestro pueblo y lo interpreta, para dejarlo en sus obras y por virtud de su pluma vivo para siempre, me-

[5] Alejo Carpentier: «*Cuentos negros* de Lydia Cabrera», *Carteles,* La Habana, abril de 1936.

diante el empleo de variados recursos estilísticos. Muchos son los aspectos que podríamos destacar en su creación; ofreceremos aquí sólo unos apuntes sobre *lo religioso*. Debemos señalar que la actividad religiosa de los pueblos hispanoamericanos se ha desarrollado siguiendo dos direcciones fundamentales: la religión de los blancos y las prácticas religiosas del resto de la población. Los blancos han seguido, en su inmensa mayoría por tradición, la fe y liturgia de la Iglesia católica. En el pueblo mestizo, indio o negro, se ha producido un sincretismo entre las creencias católicas y las ceremonias de los pueblos indígenas o africanos correspondientes. En el Caribe, Cuba, la República Dominicana, Puerto Rico, Venezuela y también en el Brasil, el sincretismo religioso fue el resultado de la fusión entre la religión católica y los ritos heredados de la tradición africana. Lydia dice en *Abakuá* que «el término cultura suele no ser tomado en su concepción científica. Aun para la mayoría significa exclusivamente el grado máximo de instrucción y refinamiento que logra alcanzar un pueblo, no el conjunto de tradiciones sociales» [6]. Opina la autora que no puede comprenderse realmente a nuestros pueblos si desconocemos al negro.

En sus libros de imaginación está presente ese sincretismo religioso. En sus páginas, los dioses lucumí viven junto y dentro de las prácticas cristiano-católicas; hombres y bestias, figuras temporales y espíritus sobrenaturales, reflejan las «hondas influencias ejercidas por varios grupos étnicos africanos en la sociedad cubana». Lydia señala que de todos los dioses orichas del panteón lucumí que se adoran en Cuba, los más conocidos son: «Ochún, Nuestra Señora de la Caridad del Cobre, Patrona de Cuba; Yemayá, Nuestra Señora de la Virgen de Regla, Patrona del puerto de La Habana y de Matanzas—de todos los puertos—; Obatalá, la Virgen de las Mercedes; Changó, Santa Bárbara; Oyá, la Virgen de la Candelaria; Orichaoko, San Cristóbal; Ogún, San Pedro; Ochosí, San Norberto; los Ibeyi, San Cosme y San Damián; Orula, San Francisco; Obamoró, Jesús Nazareno» [7]. Los colores aparecen asociados a los dioses: «el género rojo de Changó», «la tela azul de Yemayá», «el amarillo de Ochún», «el paño morado de Ogún», «el verde de Orula», «el carmelita de Odaiburukú», «el blanco de Obatalá». Hicotea es quien trae «de mar allende» la brujería «escondida en sus pupilas», el arte de curar con las hierbas, los palos y los cantos. El Ser Supremo es Babamí, «más viejo que el tiempo, está por encima de todos, y Changó por encima de todos los santos».

Cuentos negros de Cuba nos ofrece numerosos ejemplos de sincretis-

[6] LYDIA CABRERA: «Liminar», *La sociedad secreta Abakuá*, Miami, Colección del Chicherekú, 1970, pág. 8.

[7] LYDIA CABRERA: «Babalú Ayé», *La Enciclopedia de Cuba, op. cit.*, pág. 269.

mo religioso en un ambiente de maravillosa riqueza imaginativa, juego de símbolos, metáforas, música, baile y una sensualidad vigorosa y telúrica. En el cuenta «La vida suave» muere un negro; en el velorio, los amigos dan vueltas alrededor del cadáver: «E, caretejo vira, caretó. ¡Ay, careteya vira! Rezaron Padre Nuestro y Ave María. Cantaron: 'Embámbéle, embámbéle y tú-tú Bamba, embámbéle'».

—¡Ay, Imbariya, ta amimiam túmba, Aínbariya!
(Dios, mira mi hermano de cuerpo presente.)
Contaron historias los viejos hasta que cantó el gallo...» [8].

Hay ocasiones en que para darnos la fecha de determinados acontecimientos acude al calendario religioso-católico. Tigre no se comerá a Hicotea hasta el día de «San Isidro Labrador»; Serapio encuentra a «Cazuelita Cociná-Bueno» en la loma de Mambiala, «el Domingo de Ramos». El ambiente religioso y el paisaje aparecen penetrados por la sensualidad. A Changó (Santa Bárbara) «le gustó Ochún (la Caridad del Cobre) en la tierra de Ochún, la lucumí. La conquistó bailándole, y ella en seguida le dijo que sí y vivieron juntos. Y un día, Ochún le dice a su hermana mayor, Yemayá (Nuestra Señora de Regla): '¡Si vieras el negro que yo tengo, se te ponían los dientes largos!'» [9]. Yemayá era «mujer de Orula (San Francisco de Asís)» y estaba siempre celosa de Ochún. Orula vivía en un pozo, y «Ochún se metía en el pozo» [10]. Sensuales y atractivas son las negras y mulatas de estos *Cuentos,* y los negros, «hombres jóvenes, fornidos, elegantemente desnudos». Sensual es la negra Dolé, quien aun después de muerta ejercerá tal atracción sobre Capinche, que la noche del velorio, el negro, desesperado, «deshizo el sudario. Se echó encima del cadáver. La estrujaba, la besaba en la boca, era una culebra revolviéndose en el cuerpo de Dolé»:

«—¡Ah, cumari, mi cumari, que me gusta mi cumari!
¿Vamo a timbé, cumari...
... las mujeres, horripiladas, se cubrieron los ojos con sus mantos; y las que no tenían mantos, se subieron las faldas a la cabeza...» [11].

Lydia comunica al lector la sensación de que sus personajes viven en un estado paradisíaco colocado más allá del bien y del mal, donde, por supuesto, no existe el concepto del pecado. Recordemos los años de formación de la autora, sus estudios del arte oriental y sus religiones, especialmente el budismo, así como la herencia de los pensadores alemanes de aquella época, en su tentativa de sostener una religión sin dog-

[8] LYDIA CABRERA: *Cuentos negros de Cuba,* Madrid, Colección del Chicherekú, 1972, pág. 105.
[9] *Ibid.,* pág. 67.
[10] *Ibid.*
[11] *Ibid.,* pág. 90.

mas que los más liberales interpretaron como un acercamiento a las fuentes primitivas: el hombre debía estar unido a Dios no por medio de una iglesia, sino de una manera personal y libre. Hay en estas narraciones cierta nostalgia por el pasado, una especie de recreación o vuelta a los orígenes africanos, sus cultos fantásticos y sus conjuros mágicos, presentados en un ambiente de cantos lucumí, ritmos de danzas y provocadora sensualidad.

En sus libros de investigación folklórica ha procurado siempre «deslindar en el mapa místico de las influencias continentales heredadas, las dos áreas más importantes y persistentes: la lucumí y la conga (yoruba y bantú), confundidas largo tiempo por los profanos y que se suelen catalogar bajo un título erróneo e impreciso: «Ñañiguismo» [12]. Su labor no se limita a transmitirnos fichas acumuladas a través de los años; en estas obras predomina una intención estética, de ahí que Roger Bastide afirmara que en *El Monte* logró hacer de «un herbario de plantas medicinales o mágicas, un libro extraordinario, en el que las flores secas se convierten en danzas de jóvenes arrebatadas por los dioses y en el que de las hojas recogidas se desprende todo el perfume embrujador de los trópicos» [13]. Pierre Verger dice que con *Yemayá y Ochún* nos «abre un mundo encantado, el de las aguas primordiales, las saladas y las dulces, puestas por los lucumí bajo la potestad de estas divinidades» [14]. Leemos: «Sin agua no hay vida. De Yemayá nació la vida. Y del mar nació el Santo, el Caracol, el Ocha verdadero. El Santo que primero habló y le dijo a los hombres lo que podían hacer» [15]. Yemayá es quien dio a luz a la luna y al sol, de su vientre salió todo lo que existe y alienta sobre la tierra. Ochún, su hermana menor, a quien Yemayá «crió a sus pechos», es la dueña del río, del coral y del ámbar. Nos da los diferentes nombres de Yemayá, explicándonos que no hay más que una, «una sola Yemayá, con siete caminos». Ochún es también una y múltiple. Análoga explicación ofrece la Iglesia católica sobre las diferentes advocaciones de la Virgen María.

Explica cómo nuestros pueblos creen que la vida «hay que protegerla por medios mágicos, y que cuanto les ocurre, cuanto les preocupa o proyectan, lo consultan con el adivino: el Babalocha o el Babalawo». Cada persona está bajo la protección de un oricha; ahora bien, no se escoge al oricha, son ellos quienes eligen a los hombres. Destaca la importancia que tiene para los lucumí el sueño: «Eleguá provoca frecuentemente los sueños en sus hijos». Es el sueño el medio de comuni-

[12] *El Monte, op. cit.*, pág. 8.

[13] Lydia Cabrera: «Prólogo» de Roger Bastide, *Anagó, vocabulario lucumí*, Miami, Colección del Chicherekú, 1957, pág. 7.

[14] Lydia Cabrera (contraportada: Pierre Verger): *Yemayá y Ochún*, prólogo y bibliografía de Rosario Hiriart, Madrid-Nueva York, Torres, 2.ª edición, 1980.

[15] *Ibíd.*, pág. 21.

cación que emplean los orichas, los espíritus, para «ponerse en contacto con los vivos, es decir, 'con el alma de los vivos'». Al ocuparse de la imposición de los *ilekes,* collares, vemos que éstos cumplen la misma función que en la religión católica le adjudican los creyentes a los detentes y escapularios: protectores contra determinados males o peligros. En la adoración a Yemayá y Ochún dedica especial atención a «las piedras». A las piedras se les transmite poder mediante un proceso ritual; estas piedras «han de estar vivas..., ha de verificarse que las anima una fuerza sobrenatural, la de un oricha. Pues hay *piedras muertas,* en las que no se encierra un poder inmanente» [16]. Cuatro son las piedras que sirven de base a Obatalá. Cuatro o seis a Changó. Siete son las de Yemayá y cinco las de Ochún. Yemayá y Ochún, como otros orichas, tienen sus platos y animales favoritos. En el capítulo final de este libro: «La entrega. El último rito. Itutu» [17], nos presenta a la muerte no como final, sino como continuación en otro plano de la vida. Existe una unidad entre el mundo de los vivos y los muertos, una especie de interacción donde los segundos influyen sobre los primeros, ayudándoles o castigándoles. De nuevo tenemos la misma relación entre lo que la Iglesia católica denomina: iglesia militante, iglesia purgante e iglesia triunfante.

Para concluir, digamos que Lydia Cabrera continúa la labor iniciada por Fernando Ortiz en cuanto a romper con los prejuicios de mal entendida cultura, que pretendían, y en ocasiones aún pretenden hoy, ocultar o no ocuparse de aquellos sectores menos cultivados de nuestra tradición, repudiando el llamado colonialismo cultural, que había mantenido una dependencia literaria y artística de Europa. Muchos consideran la obra literaria de esta mujer como «popular», acaso porque sus libros registran temas del folklore negro. En sus trabajos, lo popular es el resultado de largas y complejas reflexiones estéticas. Lydia consigue crear en cada uno de sus libros de investigación la estructura verbal adecuada capaz de dotar de calidad artística el contenido de su obra. Lo que realmente me interesa señalar es la transformación que la autora ha logrado darle a esos materiales de su experiencia, a los cuales, por virtud de su arte literario, ha dotado de una configuración de lenguaje que le permitirá conferirles cierta autonomía frente a la contingencia histórica, para lograr así extraerlos de la corriente del tiempo y preservarlos.

Lydia Cabrera, por medio de sus obras, nos lleva al conocimiento de la presencia africana en nuestra cultura, «presencia que no se manifiesta exclusivamente en la coloración de la piel». Nuestro pueblo es «heredero de dos legados culturales: el español y el africano». Sus

[16] *Ibíd.,* pág. 266.
[17] *Ibíd.,* págs. 342-359.

libros nos permiten llegar a una mejor comprensión de los valores y tradiciones populares, «demasiado evidentes para que puedan ocultarse, y demasiado interesantes como sujeto de estudio para ser rechazadas».—
ROSARIO HIRIART (134 Popham Rd. SCARSDALE, N.Y. 10583 [USA]).

EL OPTIMISMO DE "EL TUNEL", DE E. SABATO

Ernesto Sábato confesó hace ya unos años haber sentido miedo a morirse antes de terminar la última parte de su novela *Sobre héroes y tumbas* [1]. La razón de este miedo era, por lo visto, el que pudiera ser recordado como un escritor pesimista, defensor de una visión sombría de la existencia, que únicamente la última parte de *Sobre héroes y tumbas* sería capaz de disipar mediante su esperanzada afirmación de la solidaridad humana. Sin duda, creía Sábato que su temida fama nihilista sería debida a su hasta entonces única novela, *El túnel,* puesto que esperaba contrarrestarla con esa otra obra de ficción mencionada. Lo curioso del caso es que haya sido el autor, y no el lector, el que se identificara tan completamente con el amargo protagonista de *El túnel.* Los autores son generalmente los primeros en afirmar la infranqueable distancia entre su realidad de carne y hueso y la de los personajes de sus obras. Dando por supuesto que Sábato no estuviera fingiendo una dramática identificación con Castel con el fin de hacer una propaganda sensacionalista a su segunda novela, habría que haberle tranquilizado asegurándole que no había peligro de que *El túnel* produjera tal impresión de pesimismo o que, cuando menos, esta conclusión no era tan inevitable como él se temía. *El túnel,* en efecto, no es propiamente una novela nihilista, ni siquiera pesimista, sino más bien una novela que trata de un personaje nihilista y pesimista. La diferencia es notable y, creemos, nada difícil de señalar. Da pie incluso para caracterizar *El túnel* como obra en la que se condena eficazmente la actitud nihilista del protagonista; una novela en la que las relaciones humanas, en vez de ser desvalorizadas, son magnificadas mediante el ejemplo negativo de Castel: Sábato predica el bien con el ejemplo de la maldad de Castel, torsión semántica de probada eficacia.

Quizás haya escapado a la atención, o a la intención, creadora del

[1] En una entrevista publicada en la revista *Vuelo,* de Buenos Aires (mayo 1963), pág. 1. Citado por SOLOMON LIPP: «Ernesto Sábato: Síntoma de una época», *Journal of Interamerican Studies* (1964), 142-55.

escritor el que, al mismo tiempo que creaba a Juan Pablo Castel, estaba creando un Ernesto Sábato-autor-de-*El túnel*—por más que el escritor no se reconozca en esta versión suya—que no deja lugar a dudas acerca de la opinión que Castel debe merecer al lector. El autor textual adopta, en efecto, una postura de condena e incluso de desprecio del protagonista narrador.

Esa «persona» textual del autor es el llamado, siguiendo la terminología de Wayne Booth, su más conocido explicador, «autor implícito». El es quien tiene la última palabra en la novela y a él es a quien escucha el lector. Tal como lo ha explicado Wayne Booth:

> ... viajamos en compañía del silencioso autor mientras observamos, como desde el asiento trasero del vehículo, la manera de conducir, cómica o bochornosa o ridícula o malintencionada, del narrador sentado al volante. El autor puede guiñarnos el ojo o darnos con el codo, pero lo que no puede es hablar. El lector puede simpatizar con el narrador o deplorar su conducta, pero en ningún caso le acepta como guía de confianza [2].

La presencia y la intención de este autor implícito en *El túnel*—el verdadero interlocutor del lector, a pesar de que Castel se dirija a éste de manera aparentemente directa—se advierten fácilmente gracias a un contraste inicial entre dos afirmaciones del relato que, creemos, ningún lector deja de hacerse más o menos conscientemente. Confiesa Castel en una ocasión:

> Podría reservarme los motivos que me movieron a escribir estas páginas de confesión; pero como no tengo interés en pasar por excéntrico, diré la verdad, que de todos modos es bastante simple: pensé que podrían ser leídas por mucha gente, ya que ahora soy célebre; y aunque no me hago muchas ilusiones acerca de la humanidad en general y de los lectores de estas páginas en particular, me anima la débil esperanza de que alguna persona llegue a entenderme. AUNQUE SEA UNA SOLA PERSONA [3].

Al cabo de pocas páginas más de lectura ya sabemos que Castel está pidiendo bastante más que el entendimiento raciocinante del lector. Está pidiendo su comprensión cordial, su simpatía incluso; quiere que se identifique con él hasta el punto de ver la vida como él la ve, sentirla como él la siente y actuar como él actúa.

En contraste con ese deseo, Castel confiesa en la primera fase de la

---

[2] WAYNE C. BOOTH: *The Rhetoric of Fiction* (Chicago: Chicago University Press, 1961), pág. 300. La traducción es mía. El texto original es el siguiente: «... we travel with the silent author, observing as from a rear seat the humorous or disgraceful or ridiculous or vicious driving behavior of the narrator seated in front. The author may wink and nudge, but he may not speak. The reader may sympathize or deplore, but he never accepts the narrator as a reliable guide».

[3] ERNESTO SÁBATO: *El túnel* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1948). La edición usada es la séptima (1969), por cuyo número de página se hacen las demás citas textuales.

novela haber matado a una persona y al final de su relato el lector se entera de que el narrador está recluido en un manicomio: el relato resulta ser, pues, el producto de los recursos de un loco asesino, de un mera confesión crea entre narrador y lector se convierte, al llegar a la asesino que sigue estando loco. El distanciamiento instintivo que la pri- última revelación del texto, en una actitud de antipatía y de rechazo razonados: Castel aparece ahora al lector como un hombre abrumado por una sensibilidad patológica y traicionado por el exceso mismo de su razón, que, sin embargo, juzga las acciones de su prójimo de manera olímpica. La consecuencia de este sentir del lector es que fracase aparatosamente el propósito de comunicación, de identificación, que animaba a Castel. Como el lector sabe que Castel no es un hombre de carne y hueso, no se le ocurre achacar esta oposición entre deseo y resultado ni al narrador mismo ni a un inescrutable designio de la Providencia; su conclusión es que el responsable tanto del deseo de comprensión como del fracaso de ese deseo es el autor presente en el texto: un «personaje» que, por lo visto, da a Castel con una mano lo que le quita con la otra.

El texto está lleno de señales de este tipo que permiten descifrar —que fuerzan a ver—el designio del autor. Estas señales se encuentran tanto al nivel de los hechos relatados como al nivel de los dichos relatantes; es decir, tanto la actividad actora como la actividad narrativa dejan transparentar la intención de la mano que las creó.

El autor implícito parece querer asegurarse de que el lector en ningún momento confíe en la veracidad o la sensatez del narrador ni de que siquiera llegue a simpatizar con su manía de comunicación perfecta. Ello se evidencia en el comienzo mismo del relato:

> Bastará decir que soy Juan Pablo Castel, el pintor que mató a María Iribarne; supongo que el proceso está en el recuerdo de todos y que no se necesitan mayores explicaciones sobre mi persona (9).

Esta confesión inicial de Castel parece calculada—ha sido, en realidad, calculada—para establecer desde un principio un distanciamiento infranqueable entre lector y narrador. La confesión es un reto que parece decir: «Ni puedo evitar, lector, tu juicio condenatorio previo, puesto que te han predispuesto contra mí las noticias sobre mi crimen; ni vale la pena intentarlo en este momento. Te dejo, pues, con ese prejuicio que te has hecho acerca del pintor-que-mató-a-una-mujer.» El narrador acepta como inevitable la conclusión peyorativa ya establecida en la mente de los lectores y, por ello mismo, la convierte en inevitable.

A partir de este momento hay una profusión de señales que delatan la presencia e intención del autor implícito. Sin pretender agotar la noticia de todas ellas, quizá las siguientes muestras basten para confirmar

la dirección apuntada. Toda una categoría de señales se caracteriza por el hecho de que el significado literal de las palabras de Castel dificulta su propósito de comprensión y simpatía, en vez de facilitarlo. Así, por ejemplo, todos aquellos rasgos de su personalidad que revelan el desarreglo de sus facultades psíquicas: de algunas características personales Castel no tiene conciencia; de otras está perfectamente al tanto y o bien intenta inútilmente deshacerse de ellas o, sencillamente, se confiesa impotente para vencerlas. A este último grupo de rasgos conocidos, pero confesadamente insuperables, pertenece este tipo de afirmación:

> La experiencia me ha demostrado que lo que a mí me parece claro y evidente casi nunca lo es para el resto de mis semejantes. Estoy tan quemado que ahora vacilo mil veces antes de ponerme a justificar o a explicar una actitud mía y, casi siempre, termino por encerrarme en mí mismo y no abrir la boca. Esa ha sido justamente la causa de que no me haya decidido hasta hoy a hacer el relato de mi crimen (17).

Esta advertencia pone en guardia al lector contra futuras afirmaciones del narrador que, de otro modo, hubiera aceptado sin duda alguna. Del mismo tipo es esta otra observación:

> «¿Por qué—se podrá preguntar alguien—apenas una débil esperanza [de que alguna persona llegue a entenderme] si el manuscrito ha de ser leído por tantas personas?» Este es el género de preguntas que considero inútiles. Y no obstante hay que preverlas, porque la gente hace constantemente preguntas inútiles, preguntas que el análisis revela innecesarias. Puedo hablar hasta el cansancio y a gritos delante de una asamblea de cien mil rusos: nadie me entendería. ¿Se dan cuenta de lo que quiero decir? (13).

Naturalmente, los lectores son, por analogía, los rusos que no entienden el lenguaje de Castel; y, por referencia directa, los que hacen ese género de preguntas sensatas que él considera inútiles.

En cuanto a las características negativas de su personalidad, de las que el narrador no tiene conciencia, basten como botón de muestra los casos de inconsecuencia en la conducta de Castel—tanto la narrativa como la actora—, que debilitan la confianza y la simpatía del lector. Así: «Yo me pregunto por qué la realidad ha de ser simple» (59), dirá en una ocasión; sin embargo de lo cual, cuando María se resiste a contestar a su pregunta: «¿Te acostás con él [Allende]?» (83), él la apremia:

> —Es muy sencillo: tenés que decir *sí* o *no*.
> —La respuesta no es tan simple: se puede hacer y no hacer.
> —Muy bien—concluí fríamente—. Eso quiere decir que sí (84).

Basta con estos tres ejemplos para comprender que si Castel tiene frecuentemente ideas diferentes al resto de sus semejantes; si considera al lector como a un ruso a quien se le hablara en español, y si no hay consecuencia previsible entre sus opiniones y sus acciones, difícilmente puede el lector tener confianza en sus explicaciones.

Además del valor que tienen estas inferencias para aumentar la distancia inicial que separa al protagonista del lector, el autor «interviene» también a espaldas de su narrador, haciéndole que apostille su propio discurso con observaciones que lo desvalorizan: «Trataré de relatar todo imparcialmente—dice—, porque... no tengo la necia pretensión de ser perfecto» (14). Ese «trataré» seguido del inmediatamente sospechoso «imparcialmente» insinúa el carácter de intento fallido de la narración. En otra ocasión observa: «Me he apartado de mi camino. Pero es por mi maldita costumbre de querer justificar cada uno de mis actos» (22). Si Castel tuviera entera libertad para presentarnos un relato convincente, al darse cuenta de que se ha apartado de su camino, hubiera borrado de su manuscrito tal afirmación, sin permitir su lectura. Claro está que quien nos permite leerla es el autor, no el narrador.

Añádanse a lo anterior las ocasiones en que el recuerdo del narrador es implícita o explícitamente incompleto. Así, cuando Castel recuerda «preferentemente los hechos malos» del pasado (9); o cuando dice: «Lo curioso es que no recuerdo los hechos intermedios» (90); y también: «A pesar de que mi memoria es sorprendente, tengo, de pronto, lagunas inexplicables» (46); tipo de observación que culmina en el momento crucial en que se ve forzado a confesar:

> Los días que precedieron a la muerte de María fueron los más atroces de mi vida. Me es imposible hacer un relato preciso de todo lo que sentí, pensé y ejecuté, pues si bien recuerdo con increíble minuciosidad muchos de los acontecimientos, hay horas y hasta días enteros que se me aparecen como en sueños borrosos y deformes (120).

Para el propósito de Castel de ganarse la confianza del lector lo peligroso es que éste no sepa nunca cuáles son los momentos que el protagonista recuerda con minuciosidad y cuáles nada más que «como en sueños borrosos y deformes».

A los antedichos indicios de la presencia y la intención del autor en la narración de Castel hay que añadir los resultantes del contraste entre la actitud del protagonista y la de los demás personajes, que son claras alternativas suyas. No todos ellos se oponen a él según el mismo criterio: mientras que el marido, Allende, lo hace desde el punto de vista espiritual, el primo Hunter provee un contraste intelectual, y María, en cambio, brinda al lector la alternativa emocional.

Allende está dotado de una ceguera—porque no parece indicado decir que está privado de vista—que le permite la clarividencia espiritual de que carece Castel. ¿Quién no sabe de la teoría de Ernesto Sábato acerca de los ocultos poderes de los ciegos? No es el hecho de que sea Castel un pintor, y como tal eminentemente dotado de vista, el que determina la opuesta ceguera de Allende; sino la—para Sábato—obligada ceguera del marido, la que determina la excelencia de la vista de Castel. De haber creído Sábato que, por ejemplo, son los sordos quienes detentan poderes espirituales sobrenaturales, sin duda habría hecho que su protagonista fuera músico. (Desde luego, artista, para que pueda sentir su ansia de comunicación en forma distinta de la verbal; para que la palabra le resulte siempre ajena y reacia. Artista también porque para Sábato el artista es siempre «El Unico, por excelencia» [4], el loco que nunca se adapta). En cualquier caso, era imperativa una oposición física que reflejara la oposición espiritual de ambos hombres.

La serenidad de Allende está en contraste evidente con la insatisfacción del narrador. La confianza y la superioridad de aquél respecto a María—de quien Allende es capaz de observar que sus aparentes urgencias no son más que consecuencia de una impulsividad sin trascendencia—quedan también contrapuestas a la desconfianza y el sentimiento de inferioridad que ante ella experimenta Castel: éste duda de la sinceridad de todas las acciones de María y, sobre todo, les da una importancia desorbitada.

El momento de confrontación crítica de ambos hombres tiene lugar cuando Castel irrumpe en casa de Allende después de haber matado a María. Se ve entonces llamado «imbécil» e «insensato». Imbécil, porque cree revelar a Allende algo de fundamental importancia al afirmar que María era la amante de Hunter. El expletivo indica al lector o bien que el marido estaba ya al tanto de la conducta de su mujer, en cuyo caso el descubrimiento de Castel es impertinente y necio; o bien que tal afirmación es falsa de toda evidencia y que Castel se ha equivocado una vez más. En cualquier caso, la actitud de Allende indica la poca importancia que para él tiene la infidelidad de María, ya sea ésta cierta, ya solamente posible: su relación con ella estaba por encima de estas minucias.

Castel es llamado insensato, en cambio, cuando da a entender que acaba de matar a María. Allende no le tacha de asesino, ni siquiera de desalmado, sino de loco, porque, según él—y según el autor que por su boca habla; y, tras él, según el lector—, sólo a un loco (a alguien cuya locura consista justamente en un inhumano exceso de raciocinio) se le

---

[4] ERNESTO SÁBATO: *Hombres y engranajes: reflexiones sobre el dinero, la razón y el derrumbe de nuestro tiempo* (Buenos Aires, 1951), pág. 107.

ocurre concluir, en vista de la posible infidelidad de María, que la solución indicada sea matarla: «Tengo que matarte, María. Me has dejado solo» (149). Con la muerte, Castel destruye no sólo la posibilidad de futuras infidelidades, sino, más importantemente, la posibilidad de otros momentos de amor y de comunicación, por muy intermitentes y transitorios que sean. Castel mismo, en uno de sus momentos más cuerdos, así lo confesará:

> Ahora que puedo analizar mis sentimientos con tranquilidad..., siento que, en cierto modo, estoy pagando la insensatez de no haberme conformado con la parte de María que me salvó (momentáneamente) de la soledad. Ese estremecimiento de orgullo, ese deseo creciente de posesión exclusiva debían haberme revelado que iba por mal camino, aconsejado por la vanidad y la soberbia (108-9).

Otro personaje cuya función consiste en hacer que el lector desconfíe de Castel y le enjuicie desde una perspectiva irónica es el primo Hunter. Este—adviértase la insinuación—autor en ciernes brinda al lector el esquema analógico que ilustra las peripecias de Castel: así como Don Quijote es un personaje paródico de los héroes de los libros de caballerías, Castel tiene todas las trazas de una parodia viva del héroe de las novelas policíacas. La trama que Hunter ha imaginado para su aún no escrita novela establece, además, un paralelo inescapable con la trayectoria de Castel, que, al matar a María, va a ser, al mismo tiempo, víctima y causante de su desgracia. Añádase a lo antedicho que la locura del ficticio detective ideado por Hunter es justamente su exceso de cordura razonadora, tal como le ocurre a Castel, y el alcance irónico de estas palabras del primo no puede escapar a ningún lector. Este tiene así ocasión—obligación, más bien—de observar a Castel con el distanciamiento que le permite la perspectiva de esa interpretación paródica y paradójica.

Finalmente, el autor implícito interviene a espaldas de su protagonista-narrador en la medida en que no permite que el lector enjuicie la conducta de María. ¿Está María enamorada de su marido? ¿Es María una consumada actriz? ¿Tiene varios amantes? ¿Es la amante de Hunter? Es imposible contestar a ninguna de estas preguntas de manera categórica sin más base que la ofrecida por el relato. El lector es mantenido en duda respecto de ellas para que su distanciamiento respecto de Castel sea apropiado: si el lector pudiera contestar afirmativamente a todas o incluso a alguna de las preguntas anteriores, tendría que convenir en lo acertado de muchas de las conclusiones de Castel y se haría imposible o muy difícil la simpatía que, por contraste, necesita María. Si, alternativamente, se le diera al lector la oportunidad de contestar nega-

tivamente a esas interrogantes, Castel no sería un loco razonador lo suficientemente consecuente como para escribir el relato, sino un tonto rematado, puesto que malinterpreta tan burdamente circunstancias paladinamente claras. El propósito del autor va por otros caminos.

La actitud de Allende perdería asimismo su significación de alternativa de la conducta de Castel si su estoicismo, su serenidad y su confianza en María tuvieran por objeto a una persona cuya conducta bien no merece tales sentimientos, en caso de ser culpable; bien los merece tan indiscutiblemente, en caso de ser inocente, que el sentirlos no constituya mérito alguno para el marido.

Al mantener al lector en la imposibilidad de decidir acerca del valor de la conducta y el pasado de María, el autor implícito le obliga a admirar la magnanimidad de Allende por contraste con la mezquindad de Castel; es decir, el autor manipula la sensibilidad del lector, inclinando el platillo de la balanza contra su protagonista. La manera en que el autor mantiene esta indecisión en la mente del lector muestra el alcance de sus manipulaciones a escondidas de su narrador: a raíz del primer encuentro en el parque entre Castel y María, ésta es descrita en términos misteriosos:

> Físicamente, no aparentaba mucho más de veintiséis años, pero existía en ella algo que sugería edad, algo típico de una persona que ha vivido mucho; no canas ni ninguno de esos indicios puramente materiales, sino algo indefinido y seguramente de orden espiritual (40).

La afirmación de María más adelante de que tiene miedo de hacer daño a Castel está también preñada de ocultas amenazas, que no se llegan a cumplir más que de manera forzosamente desconocida para María —a menos (y aquí está el misterio) que tenga capacidad visionaria.

Este mismo propósito de mantener la imagen de María desenfocada (o desenfocable) aparece en la confesión de ésta de un pasado turbio, lleno de «hechos tormentosos y crueles» de los que el lector no llega a saber nada; y en su apenas explorada aventura—¿de soltera, de casada?—con Richard, de cuya muerte se acusa, sin que se llegue a saber lo suficiente para hacerse una idea precisa de la validez de tal sentimiento. Pero la omisión más significativa en este sentido es la relativa a sus posibles amoríos con Hunter. Esta circunstancia precipita la decisión final de Castel de matarla. Sin embargo de ello, el lector no puede hacerse una idea precisa de la justicia (si no humana, al menos poética) de las conclusiones de Castel en esta materia. Todo el episodio está velado no sólo por el trastorno de la conciencia del narrador, sino por la manera misma en que Sábato obliga al actor a registrar en su mente los hechos que podrían esclarecer lo ocurrido. Las únicas oportunidades de

inferir la verdadera situación a partir de los hechos objetivos ocurren cuando, de vuelta del paseo al acantilado y acabada la cena, Castel oye unas palabras acaloradas que cruzan Hunter y María. El autor no permite que Castel—ni el lector—llegue a distinguir, desde lo alto de la escalera, las palabras dichas entonces. ¿Eran verdaderos reproches causados por los celos del primo? No se llega a saber.

Otro incidente acerca aún más peligrosamente al lector al punto en que parece posible establecer los hechos de manera categórica: Castel ve encenderse la luz en el cuarto de Hunter y no ve, en cambio, encenderse la luz en el cuarto de María más que mucho tiempo después. ¿Cuánto tiempo? ¿El suficiente para que el lector concluya, como lo hace el actor, que María es la amante de Hunter? No, a pesar de lo decisivo que resultaría el cómputo del intervalo, toda esta secuencia está puntuada por un tiempo subjetivo e inmensurable:

> Fue una espera interminable. No sé cuánto tiempo pasó en los relojes, de ese tiempo anónimo y universal de los relojes, que es ajeno a nuestros sentimientos, a nuestros destinos, a la formación o al derrumbe de un amor, a la espera de una muerte. Pero de mi propio tiempo fue una cantidad inmensa y complicada, lleno de cosas y vueltas atrás, un río oscuro y tumultuoso a veces, y a veces extrañamente calmo y casi mar inmóvil y perpetuo (144).

Fuera del tiempo determinable está también el instante en que Castel cree ver confirmadas sus sospechas:

> Desde mi escondite, entre los árboles, sentí que asistiría, por fin, a la revelación de un secreto abominable, pero muchas veces imaginado.
>
> Vigilé las luces del primer piso, que todavía estaba completamente a oscuras. Al poco tiempo vi que se encendía la luz del dormitorio central, el de Hunter... Ahora debía encenderse la luz de la otra pieza. Los segundos que podía emplear María en ir desde la escalera hasta la pieza estuvieron tumultuosamente marcados por los salvajes latidos de mi corazón.
>
> Pero la otra luz no se encendió.
>
> ... ...
>
> De pie entre los árboles agitados por el vendaval, empapado por la lluvia, sentí que pasaba un tiempo implacable. Hasta que a través de mis ojos mojados por el agua y las lágrimas vi que una luz se encendía en otro dormitorio (147-8).

Naturalmente, hubiera resultado fácil hacer que esa otra luz no se encendiera en absoluto. Ello ayudaría a pensar que, en efecto, María pasa la noche en el cuarto de Hunter. Mas no, según el texto, se enciende esa luz, y entonces la cuestión es saber cuánto tiempo ha pasado entre el momento en que aparece una en el cuarto de Hunter y el momento

en que se ve la otra en el cuarto de María: ese tiempo está marcado «por los salvajes latidos de mi corazón», nos informa Castel. No le hace falta al lector echar cuentas acerca de la rapidez con que late un corazón, ni tratar de saber cuántos segundos corresponden a cuántos latidos: el autor no dejará decir a Castel cuántos latidos llegó a contar. El que el lector no pueda sacar conclusión alguna de este incidente y el que Castel, en cambio, aunque tan ignorante de la verdad como aquél, lo haga sin apelación crea en el lector una reacción de sorpresa, de duda y hasta de indignación ante la injusticia que el protagonista está a punto de cometer. Consecuentemente, una reacción crítica hacia Castel, en vez de la identificación que él desea.

Gracias a la abundancia de señales de este tipo, la última palabra en *El túnel* no la tiene Castel, ni es consecuencia inmediata del discurso «casteliano», sino que la dice el autor implícito a pesar y tras el sacrificio de la voz narrativa. Gracias a la intervención de ese autor-en-el-texto, la novela, en vez de acabar en el nihilismo que decía temer Ernesto Sábato, el nihilismo del Castel que desespera de verse comprendido, inclina al lector a evitar su conducta, a rechazarla. Rechazo precario, porque el destino de Castel está pavorosamente cerca de ser nuestro confuso destino común—y de ahí los momentos intermitentes en que sentimos, vemos y creemos con el perturbado Castel—, pero en última instancia rechazo inevitable, porque la ayuda del autor implícito obliga a concluir que la peripecia del protagonista no es obligada; que la dificultad de comunicación entre los hombres no aboca a la desesperada conducta de Castel. Aunque la solución sea presentada implícitamente y de rechazo, no deja de estar clara y presente en *El túnel*. Sólo unos pocos años más tarde, Ernesto Sábato, como aclarando la idea subyacente de la novela, la cifraría en estas palabras:

> No estamos completamente aislados. Los fugaces instantes de comunidad ante la belleza que experimentamos alguna vez al lado de otros hombres, los momentos de solidaridad ante el dolor, son como frágiles y transitorios puentes que comunican a los hombres por sobre el abismo sin fondo de la soledad. Frágiles y transitorios, esos puentes, sin embargo, existen y aunque se pusiese en duda todo lo demás, eso debería bastarnos para saber que hay algo fuera de nuestra cárcel y que ese algo es valioso y da sentido a nuestra vida, y tal vez hasta un sentido absoluto [5].

Estos tenues y azarosos puentes que surgen inesperadamente entre dos personas no satisfacen al insensato Castel, un loco con afán de absolutos, pero sí, en cambio, a los demás personajes y, sobre todo, a

[5] *Ibídem*, págs. 127-8.

Allende, un hombre eminentemente cuerdo y razonable que, ciego, pero clarividente, brilla en el relato como un faro guía de nuestra precaria condición de verdadera ceguera.—*GONZALO DIAZ-MIGOYO (Dpt. of Romance Languages. Tufts University. Medford, Mass. 02155. ESTADOS UNIDOS).*

APUNTES SOBRE LA POSIBLE DESAPARICION DEL CINE

Hasta hace muy poco tiempo, la hipótesis parecía descabellada: el arte del cine, ya consagrado como tal, objeto de sesudos estudios sociológicos, históricos y estructuralistas; el poderoso medio de comunicación masivo, promotor de una civilización de la imagen, decisivo engranaje de la industria del entretenimiento, puede desaparecer. Y sólo ha cumplido ochenta y cinco años de vida.

«Arte del siglo XX lo llamaron ya en tiempos de Delluc y Riccioto Canudo, primeros teóricos del séptimo arte. Peligroso y anticipado bautizo, que involucra transitoriedad... El siglo XX está ya en sus finales y su más característico medio de expresión corre el peligro de ser efímero, a la inversa de sus hermanos mayores, milenarios y tenaces. Argumentos contrapuestos esgrimen los agoreros y los defensores de la perdurabilidad del cine. Y como suele suceder con éste, compleja e inestable ecuación de arte e industria, los datos económicos y técnicos son los más numerosos en la voz de los que anuncian la muerte del film.

Veamos, ante todo, algunas de las tesis optimistas. Muchas veces se anunció la muerte del teatro, precisamente ante la aparición del cine. El teatro ha sobrevivido, con sus propias adaptaciones a formas menos masificadas de entretenimiento, quizá con implantaciones más aisladas, pero conservando sus propios valores. Del mismo modo—se ha dicho—, el cine sobrevivió en la década del cincuenta a la invasión espectacular de la televisión, que llegó a modificar profundamente la estructura de la cinematografía al obligarla a cambiar de métodos de difusión, técnicas y hasta actitudes estéticas. Sin embargo, no debe olvidarse que la televisión es un medio técnico que contiene algunas características análogas al cine y que por eso mismo sus relaciones mutuas son mucho más complejas que las que mantiene con otras artes dramáticas o visuales.

De todos modos, la primera colisión entre ambos medios se produjo a partir de la década del cincuenta en América, con la rápida prolifera-

ción de estaciones y receptores de TV. La producción cinematográfica descendió casi a la mitad; la concurrencia semanal a salas cinematográficas a lo largo de una década (de 1946 a 1955) también se redujo a la mitad: de 90 millones de espectadores en 1946, a 45,8 en 1955 [1]. Entretanto, de una producción de 6.476 aparatos receptores de TV en 1946, se había pasado a 6.096.280 en 1952. Según el International Television Almanac, 49 millones de aparatos se encendían en los Estados Unidos en 1959...

La reacción que tuvo esta avalancha catastrófica en Hollywood —atenuado el pánico— fue variada. Una parte creyó que era un fenómeno pasajero; otra trató de pactar con el enemigo. La mayoría de los productores, al principio, trató simplemente de evitar que las películas se proyectasen por televisión, salvo las de más respetable antigüedad. Más tarde se vendieron lotes enteros de viejos films, lo cual a la larga se constituyó en un buen negocio. Menos sumaria fue la táctica de unirse al negocio de la producción televisiva. Los grandes estudios estaban en excelentes condiciones para producir material destinado a la pequeña pantalla no sólo por sus instalaciones técnicas, sino por su experiencia y su acervo en el rubro de guiones y libretos que era posible adaptar. A los pocos años, la mayoría de los sellos americanos (Columbia fue el primero) creó su propia empresa subsidiaria para producir y distribuir material de televisión: películas y «series». Casi siempre utilizaban temas ya rodados en sus estudios en otra época adaptándolos al nuevo medio.

Esta actividad, que aún continúa, se complementaba con la citada venta de viejos films; posteriormente se planearon acuerdos para definir la edad de explotación de una película, al término de la cual se entregaba a la televisión. Ese lapso fue disminuyendo, al tiempo que se instituía la práctica de la producción conjunta, por la cual un film se rodaba para ser estrenado en TV y posteriormente explotado en cines de otros países o a la inversa. En los últimos años, como se sabe, la televisión se ha convertido en un importante financista de películas, especialmente en Alemania, donde ha producido y exhibido las obras de los jóvenes realizadores nuevos (de Herzog y Fassbinder a Schamoni y Schroeter), y en Italia, donde la RAI ha hecho lo mismo y ahora capta a los grandes «monstruos», como Fellini y Antonioni, o en Suecia, donde Bergman ha dirigido varios telefilms luego remontados para la duración cinematográfica, como *Riten, Secretos de un matrimonio* y *La flauta mágica*.

Todas esas operaciones, al principio, compensaban algo las pérdidas

[1] La progresión fue la siguiente: 90 millones (1946), íd. en 1947 y 1948, 70 (1949), 60 (1950), 54 (1951), 51,4 (1952), 45,9 (1953), 49,2 (1954), 45,8 (1955). También el número de salas disminuyó: de un tope de 20.355 en 1945 se llegó a 14.613 en 1955. (Datos del *Film Daily Yearbook*, Nueva York, 1956.)

del enorme negocio de la explotación, pero no eran suficientes para enfrentar el cierre de salas, los crecientes gastos de producción para un número cada vez menor de películas y el complejo sistema de distribución en el exterior. En Hollywood, donde el fenómeno fue más temprano, los productores de cine eran conscientes de que había que combatir con medios novedosos a la imagen televisiva. El recurso primero y principal fue también el más pragmático: hacer películas que no pudieran pasar por televisión: más grandes, más anchas, más espectaculares, con color (entonces la TV era en blanco y negro) y con la mayor cantidad de recursos técnicos; más profundamente, se pensó en temas adultos o prohibidos por la moral televisiva.

De ese modo, revivió la antigua concepción de la pantalla triple, imaginada por Abel Gance en 1926 para presentar su *Napoleón*. El técnico Fred Waller en 1939 preparó el diseño de una proyección múltiple en una esfera, que debería ser un número atractivo en la Feria Mundial de Nueva York. Estas experiencias continuaron y puso a punto un espectáculo con once proyectores en un espacio circular, o sea, que cubrían 360 grados. El mismo Waller, con otros socios, entre los cuales estaba Merian Cooper, director y productor aficionado a los trucos (fue uno de los responsables del primer *King Kong),* creó el *Cinerama,* un espectáculo destinado a crear en el espectador una sensación de hallarse inmerso dentro de las imágenes.

El *Cinerama,* tal como se presentó en 1952, se componía de tres proyectores que cubrían una enorme pantalla curvada de 15,54 por 7,92 metros. El proyector del centro lanzaba su imagen al medio de la pantalla, el derecho sobre su parte izquierda y el izquierdo sobre la zona derecha. La superposición de las tres imágenes provocaba una línea difusa vertical entre ellas, que no podía coincidir exactamente y que en vano se trató de disimular con accesorios tales como «peines» vibratorios. El costoso sistema suponía asimismo la modificación de las cabinas para los proyectores, que debían ser mucho más grandes y situadas más adelante en la sala, nuevas instalaciones de sonido estereofónico con parlantes distribuidos por toda sala y, por supuesto, triples proyectores especiales para rodar las películas.

La empresa *Cinerama* subsistió algunos años, gracias a la novedad del espectáculo, con films de viajes, donde la mayor emoción eran las escenas aéreas o el vértigo de un *carrousel* lanzado a toda velocidad. Más tarde, se intentó hacer films de argumento (como *La conquista del Oeste,* 1962-63), pero pasada la curiosidad inicial, el costoso sistema dejó de interesar; pocas salas estaban dispuestas a la reconversión de sus instalaciones para escasas superproducciones, donde la única atracción

era el gigantismo y la sensación de «relieve» panorámico [2]. Para la producción cinematográfica, este único recurso espectacular era demasiado limitado para solucionar sus problemas. Es cierto que hubo un progreso técnico, el *Cinerama* que utilizaba una sola cámara y se proyectaba con un solo proyector, con película más ancha, de 70 mm. Pero aun esta modificación, que exigía menos costes a la exhibición, no se extendió a todas las salas.

Aún más efímero fue el auge del relieve. En 1952 se tornó a otro viejo invento, el cine estereoscópico. Este, en diversas variantes, se había explorado desde principios del siglo, y hacia 1935 se exhibieron como curiosidad films que superponían fotografías de dos colores, que debían observarse con gafas cubiertas también por mirillas de un color para cada ojo, verde y rojo. En cada ojo, según el color, se anulaba el correspondiente en la pantalla, con lo cual se reproducía la doble visión. Pero la fatiga del adminículo y la siempre difícil graduación de los colores, no estimuló su difusión.

Cuando se revivió en la década del cincuenta el recurso del relieve, el inventor, Milton L. Gunzberg, y el productor, Arch Oboler, recurrieron a un procedimiento más refinado que las imágenes rojas y verdes, que consistía en la polarización de la luz. El film en 3 D estaba constituido en realidad por dos películas simultáneas, cada una de las cuales se había fotografiado con luz polarizada a un plano (en uno vertical, en el otro horizontal). El espectador las veía a través de gafas convenientemente polarizadas y obtenía así la sensación de la doble visión, porque cada ojo recibía imágenes diferentes.

Puesto que la visión estereoscópica es natural en el hombre, resulta extraño que la reproducción de esta sensación en el cine no haya tenido la repercusión esperada. Curiosamente, ese realismo óptico no fascinó demasiado al espectador, quizá porque estaba acostumbrado a crear su propio «espacio» tridimensional a través de la imagen plana. Por otra parte, la imaginación tampoco brilló en los productos filmados en este sistema. Ninguno de ellos (salvo un interesante corto del canadiense Norman Mac Laren, *Now is the Time,* que exploraba con humor el fenómeno óptico) parecía capaz de profundizar ese espacio vital del relieve y su única preocupación consistía en acercar objetos a la nariz del espectador o arrojarle toda clase de proyectiles.

El 3 D fracasó aún más velozmente que el *Cinerama,* desapareciendo del mercado inaugurado estrepitosamente. Como técnicamente bastaba utilizar una de las dos copias rodadas para exhibirla en plano, varias de las películas realizadas en ese sistema se estrenaron en la forma tradi-

[2] Actualmente sólo se conserva como atracción en Disneylandia...

cional. Otro factor económico debe haber influido en este olvido: fabricar y distribuir lentes especiales y gafas para ver el espectáculo no compensaba el esfuerzo. En Moscú, sin embargo, funcionó durante algunos años una sala de cine en relieve donde no hacía falta montarse gafas: el efecto estereoscópico se producía en una pantalla especial formada por gran número de tirillas plásticas situadas a diferentes distancias. Pero ni aun así el relieve pasó a constituir una necesidad.

A pesar de estos fracasos espectaculares, el cine parecía empeñado en creer que su supervivencia como espectáculo consistía en pantallas más grandes que las que poseía la televisión. El *Cinemascope* fue entonces la solución más práctica y duradera, pues no tenía los problemas técnicos y de costes que limitaban la atracción espectacular del *Cinerama*. Sin llegar a las dimensiones de éste, ampliaba considerablemente la pantalla mediante lentes anamórficas que sucesivamente comprimían la imagen (en la cámara) y la expandían (en el proyector). Como la «anamorfosis» (explorada ya en 1931 y 1937) utilizaba la misma película de 35 mm., los costes de conversión de las salas eran mucho menores.

El auge del *Cinemascope* trajo consigo—dado su formato alargado—una modificación formal en el encuadre, que tuvo, por tanto, consecuencias estéticas. Desde sus orígenes, el cine había estabilizado el cuadro en una relación de 4 a 3, es decir, un coeficiente de 1,33, que había sido establecido por Edison a fines del siglo pasado. Esta proporción, respetada por más de cincuenta años (a pesar de los sueños de triple pantalla de Abel Gance y algunas sugerencias de Eisenstein, que hacia 1930 propuso una pantalla cuadrada, con imágenes variables de acuerdo a la composición del cuadro), se mantuvo, sobre todo, por razones de conveniencia: la reconversión de equipos era rechazada por la industria para evitar costes suplementarios.

Con el *Cinemascope* hubo grandes discusiones entre los creadores, que pensaban que su aumento lateral dificultaba el equilibrio de la composición y—al mismo tiempo—entorpecía la intimidad de los primeros planos. Sin embargo, las razones comerciales se impusieron, como siempre, y los realizadores y fotógrafos hallaron la forma de equilibrar con sentido plástico y dramático el espacio fílmico. Pero el cambio produjo otras secuelas, algunas penosas. Económicamente, el formato ancho fue aplicado a la película normal, por el simple expediente de alterar las ventanas de los proyectores con un «cache» que producía una relación semejante a la del *Cinemascope*. Los más perjudicados fueron los films anteriores a la innovación, a los cuales se «robaba» impunemente porciones horizontales de su imagen, alterando además sus proporciones originales.

Además de cortar cabezas o pies en las versiones falsamente ensan-

chadas, las proporciones de la película de 35 mm.—ya fueran comprimidas por la lente anamórfica o ampliadas directamente modificando su relación real—hacían difícil la conservación de la nitidez fotográfica al proyectarse en pantallas más grandes. Ello condujo a la fabricación de películas más anchas: 55, 65 y 70 mm. Durante algún tiempo reinó una considerable anarquía de formatos, provocando la resistencia de los exhibidores ante la variedad de opciones: *Cinemascope 55, Todd-A-O, Vista Visión, Panavisión* (esta última, una variedad del *Cinerama* de una sola película). El *Vista Visión,* patentado por Paramount, por ejemplo, fotografiaba la imagen con un negativo de 70 mm. y luego se lo copiaba en película de 35 mm., lo cual permitía gran nitidez y definición de detalles, pero también fue resistido porque requería cámaras especiales.

Con el tiempo, se hizo común la práctica de rodar algunas películas de gran envergadura en 70 mm., que luego se copiaban en 35 mm. o *Cinemascope* para el suministro de las numerosas salas que aún no estaban modificadas. Actualmente, el *Cinemascope* está casi totalmente abandonado y la norma es la pantalla ancha común con film de 35 mm. Pero se conserva—cuando el costo del proyecto lo permite—el uso de película de 70 mm. para salas especiales de estreno (un caso reciente es *Apocalypse Now)* y su reducción a copias de 35 mm. para el grueso de los demás cines.

Absorbido el nuevo formato y diversificadas sus tendencias a llenar el espacio con escenas épicas o largos diálogos a distancia, el cine prosiguió su camino, pero muchas cosas habían cambiado, además del tamaño de la pantalla. La década del sesenta se abrió a nuevas ideas y estéticas; el sexo, la política y las angustias existenciales se abrieron paso a través de una censura cada vez más permisiva. La industria, pasado y digerido el momento de la pantallas gigantes, supuso, con cierta razón, que el erotismo era una de sus bazas más fuertes contra el espectáculo familiar de la TV. Algunos años más tarde, a partir del estreno de *Deep Throat* (Jerry Gerard, 1972), el «pornofilm» pasó de los discretos canales de la exhibición clandestina a los circuitos más amplios de las salas «especiales» y, en sus versiones *soft-core* (en España, «S»...), a las corrientes distribuciones comerciales.

El considerable avance del erotismo cinematográfico (no limitado, por supuesto, a las burdas expresiones mercantilistas del sexo) fue seguramente un factor de prosperidad para el cine en la década del setenta. Pero también disminuyó su poder de taquilla a medida que se transformaba en algo accesible, un fruto menos prohibido. En años recientes, la industria del espectáculo cinematográfico probó todos los medios para atraer un público cada vez más evasivo. Al *hard-core* siguió la violencia sadomasoquista, el sensacionalismo sangriento y hasta el retorno a fórmu-

las del pasado: el film romántico con barniz moderno *(Love Story* y todas sus secuelas), el musical, el cine de «catástrofe», la ciencia-ficción *(La guerra de las galaxias),* el horror gótico, la nostalgia, la historieta *(Supermán)...*

Todo esto, en general, significó películas más costosas, con mayores artilugios técnicos, y correlativamente, menor cantidad de películas. La producción de films de calidad, realizados independientemente y a bajo coste, ha disminuido tras sus avances en las décadas del sesenta y setenta. La aventura de la expresión avanzada (estética e ideológicamente) se hace cada vez más ardua, al existir menos alternativas concretas en un mercado disminuido.

Todo hace pensar que—al menos en los países más desarrollados y con industrias de cine poderosas—la producción disminuye y sus oportunidades de éxito se atenúan. El número de films realizados en América (que sigue siendo el centro productor de mayores capitales) disminuye sin cesar. Lo mismo sucede en Francia y Alemania, mientras que Italia, el país occidental con mayores cifras de producción hasta hace poco, ha disminuido vertiginosamente su número anual de largometrajes. Allí, hasta los directores más famosos (Fellini, Antonioni) han comenzado a trabajar para la televisión. Un breve examen de la producción en el mundo nos descubre que sólo la India, con más de 500 largometrajes, hace cine en cantidades que antes alcanzaban Hollywood o Italia. No es casual: su enorme población y su pobreza hacen que la televisión no esté al alcance de las masas.

Cabe considerar los alcances de los sistemas alternativos: los pequeños formatos (16 y Super 8 mm.), el video y la reducción de films a cassetes destinados a pasar por los aparatos de televisión. Todos ellos son interesantes, pero los últimos, sobre todo, significan un cambio profundo de las modalidades del cine tal como lo conocemos y que aún constituyen su principal modalidad de comunicación: el espectáculo presentado en un local amplio y oscuro, donde el rito congrega al espectador con ese matiz de recogimiento y expectación que siempre ha tenido el arte a través de las épocas. Ceremonia individual o colectiva, pero con una capacidad de elección y emotividad que no se reduce a presionar un botón o una palanca.

Vuelven a presentarse los momentos de crisis e incertidumbre que aquejaron al cine en sus grandes momentos de transición: la llegada del sonido, el impacto de la televisión en los cincuenta. Pero esta vez, el desafío parece hundirse en sus propias bases de comunicación y recepción. Está en cuestión hasta su propia técnica de registro y reproducción: es posible que en el futuro lo que conocemos como cine no sea impresionado en una película fotográfica, sino que se utilicen medios

electrónicos (como ya se hace en televisión) o rayos láser; que desaparezcan esas salas edificadas otrora como tímidos u orgullosos teatros, con sus suntuosas decoraciones y sus cortinados que se abrían sobre la blanca pantalla. De hecho, las grandes salas con capacidad para dos mil o tres mil espectadores han desaparecido en su mayoría en las grandes capitales, suplantadas por salas pequeñas y funcionales, a la manera de los primeros *cinémas d'art et essai.*

Naturalmente, importa saber si el cambio de sus soportes físicos, mecánicos y espectaculares producirán también una desaparición de todo aquello que hasta ahora se consideró inherente a su lenguaje y a su cualidad de medio expresivo original. Como se ha dicho, la televisión no sólo pasa películas, sino que en sus propios espectáculos utiliza reglas del cine y algunas de sus características formales: la imagen, la sintaxis en planos y secuencias, el predominio de una «narración» temporal en un espacio que es virtual.

Los propios avances técnicos del medio televisivo (que hasta ahora no han producido una expresión artística propia, salvo su capacidad documental ante el hecho directo, que es otra cosa) hacen pensar que uno de los derivados posibles—siniestramente opresivos y alienantes para nuestra cultura—es la «pared» audiovisual, con relieve y hasta reflejos olfativos y táctiles, que hace muchos años ya imaginó Ray Bradbury en uno de sus cuentos.

Pero con todas estas reflexiones entramos ya en la especulación prospectiva, cuyas nuevas respuestas creativas (o aniquilantes) no se pueden aún avizorar en toda su complejidad. Por eso, en estos momentos críticos, cuando el arte y el lenguaje del cine parecen vacilar (al mismo tiempo que sus cimientos económicos), resulta curioso recordar las palabras escritas por un famoso cineasta, René Clair, cuando el «arte mudo» estaba a punto de desaparecer ante la innovación técnica del sonido. Era en 1928:

«¿Muerte o segundo nacimiento? Si el azar—un puñado de arena en la gran máquina industrial—no trastorna los planes de los financieros del cine, diagnostico la muerte o, al menos, un *prolongado sueño, cosa muy parecida.* ¿Qué es el cine para nosotros? Un nuevo medio de expresión, una poesía y una dramaturgia nuevas. ¿Qué es para ellos? Cincuenta mil salas del mundo a las que abastecer de espectáculo—cine, música, atracciones o mujeres barbudas—capaz de conseguir que el espectador deje su dinero en el cepillo de la entrada. La posición tomada por los financieros americanos en esta cuestión del cine parlante, como la que muy pronto tomarán los europeos, aclara cualquier duda que pudiera quedarnos. ¿Es posible que el cine, medio de expresión nuevo, tenga que morir antes de habernos dado la centésima parte de lo que justamente de-

beríamos esperar de él? Esta es la última preocupación de entre cuantas afectan a los actuales dueños del cinema. Ante todo, los beneficios.

¿Hay que desesperar? Si consideramos la probable evolución de las artes industriales, puede que exista alguna contingencia que ayude a mantener nuestra esperanza. El cine hablado, en su forma actual e inferior o en su estado perfecto de mañana, es una fase de la evolución cuyo final no puede adivinarse. Cuando la televisión haga acto de presencia, todos los problemas volverán a plantearse. ¿Quién puede asegurar que no inspire una técnica nueva, que no dé nacimiento a nuevos medios de expresión que hoy resultan inimaginables? Si el cine hablado aparece como una revancha de lo auditivo sobre lo visual, ¿no será la televisión una revancha de lo visual y la base definitiva de un arte de la imagen?» [3]

Como decía Clair en su anticipada reflexión: «Cine, cine en color, cine hablado, televisión, medios de expresión nuevos que nos brinda la ciencia. Y aún vendrán otros». En realidad, ponía el acento en lo fundamental: no son los medios técnicos, sino lo que el hombre hace con ellos lo que importa. El eterno combate entre el espíritu creador y el simple objetivo de lucro (o propaganda, donde el cine es del Estado) ha sido siempre particularmente violento en el campo del film. Por tanto, el porvenir del cine (sea cual fuere su forma y su técnica) dependerá de los recursos que empleen sus artistas para expresarse.

Desde ese punto de vista la televisión ha mostrado ya sus virtudes y sus límites. Fuera de su capacidad de comunicación, inmediatez testimonial y fuerza informativa, poco es lo que añade al cine en el campo de la expresión artística. Con una gramática similar a la de aquél disminuye, sin embargo, su capacidad expresiva al limitar sus movimientos a la comunicación funcional de diálogos y expresiones. Y si bien esto puede ser un excelente medio artístico en sí, su utilización es casi siempre rutinaria y de escaso valor estético. La difusión cultural y la información educativa también hallan en la televisión un medio más apropiado que el cine, al menos cuando se lo utiliza con rigor e independencia. (Algo que, como se sabe, es poco habitual.)

Puede pensarse que así como ante las series televisivas desapareció el barato film clase «B», que antes de 1950 producíase en cantidad, el cine del futuro podría prescindir de todo aquello que puede verse ventajosamente reproducido por la pantalla hogareña. ¿Ello significaría mayor calidad y obras intelectualmente rigurosas o de vanguardia? Difícil sería decirlo ahora: el cine convertido en un espectáculo de *élite,* minoritario, parece desmentir su propia historia de clásico medio popular.

Merece otra vez la pena recordar aquí las reflexiones de René Clair,

---

[3] René Clair: *Reflection faite,* París, 1951.

porque al consistir en notas escritas en los años veinte y comentadas por él mismo en 1950, dan cuenta del paso del tiempo, tan vertiginoso en un arte que ha recorrido en pocas décadas una evolución que en otros medios fue secular:

«En menos de treinta años, ¡cuántas evoluciones en un arte que tan estrechamente depende de la técnica! Se puede preguntar lo que quedará dentro de treinta años de eso que nuestros contemporáneos llaman cine. ¿Y dentro de trescientos, cuando Corneille no tenga más lectores que tiene hoy *La Chanson de Roland* y Chaplin sea un hombre citado sólo por algunos eruditos? Sin duda, nuestro cine aparecerá entonces como la forma primitiva de un medio de expresión que hoy nos es difícil imaginar. O quizá su recuerdo sea uno de los más extraños vestigios de una civilización desaparecida» [4].

Treinta años después de escritas, estas reflexiones del creador de *A nous la liberté* siguen siendo válidas. ¿Pasará con el cine lo mismo que ha sucedido con la novela o el teatro, que hace algunas décadas parecían destinados a desaparecer y cuya vitalidad se mantiene, a pesar del peso de una cultura contemporánea predominantemente audiovisual? Dejemos la respuesta para un próximo número. Quizá no haya que esperar trescientos años.—*JOSE AGUSTIN MAHIEU (Cuesta de Santo Domingo, 4, 4.° dcha. MADRID-13).*

TEXTOS LINGÜISTICOS CREATIVOS: LA POESIA DE CARLOS EDMUNDO DE ORY

El azar editorial ha querido que Carlos Edmundo de Ory (Cádiz, 1923) sea, ante todo, un poeta de antologías. La desatención en que durante largos años estuvo sumida su obra condenó a la categoría de inéditos a una interminable serie de libros profusos y confusos bastante desiguales. La fecundidad del poeta impidió luego, cuando su rescate en los años setenta, la publicación de unas poesías completas. Félix Grande, la persona que más ha hecho por la revalorización literaria del poeta, fue el encargado de preparar la primera antología importante de Carlos Edmundo de Ory, *Poesía 1945-1969* (Edhasa, Barcelona, 1970), antología que todavía sigue siendo fundamental por el material complementario que incluye. Dos nuevas antologías, aparecidas este año de 1978, constituyen el motivo de las presentes líneas. Una de ellas, *Energeia* (Selecciones de

[4] RENÉ CLAIR: *Reflection faite*, París, 1951.

Poesía Española, Edit. Plaza & Janés), ha sido seleccionada por el propio autor, quien, en un prólogo increíblemente mal escrito, niega carácter antológico al conjunto: «No siendo ajena, rechazo la exposición antológica por parecerme incompatible con la unidad ingénita de la obra, dentro de su transcurso (...). Aquí no restablezco, pues, la conexión de una poesía dispersa; al contrario, me limito a situarla en su exacta temporalidad caracterizada por su fundamento cíclico. He adoptado una pauta selectiva más bien aleatoria, dejándome llevar por el itinerario cronológico conforme a la distribución numérica de los poemas. Abundantes inéditos guardaban este asiento en concordancia con el resto alguna vez impreso en formato de libro» (págs. 9-10). *Energeia* nos ofrece así bastantes textos inéditos, entre ellos una muestra de la prehistoria del poeta (versos escritos entre sus diecisiete y sus veinte años que habían permanecido absolutamente inéditos hasta hoy). La segunda antología presenta un carácter bien distinto. Se incluye en una colección de clásicos (Letras Hispánicas, de Ediciones Cátedra) caracterizada por la calidad del material crítico complementario que suele acompañar a los textos. La edición de *Metanoia,* que tal es el título del libro a que nos referimos, ha sido preparada por Rafael de Cózar; incluye una selección de los poemas publicados en libros o en revistas, además de algunos inéditos recientes; la procedencia de los poemas, sus diversas publicaciones en el caso de que las hubiera, se anotan con minuciosidad. Una exhaustiva bibliografía y un extenso estudio preliminar (con alguna divagación pseudo-poética, para nuestro gusto) completan el libro. Se trata, como vemos, de dos antologías complementarias. Nosotros, sin embargo, vamos a dedicar estas notas fundamentales a *Energeia,* que es la obra que contiene mayor cantidad de inéditos. Nuestra aproximación será, lo apuntamos de antemano, parcial. Pretendemos ejemplificar con *Energeia* la teoría lingüística de la poesía desarrollada por José Antonio Martínez en *Propiedades del lenguaje poético* (Universidad de Oviedo, 1975). La poesía de Carlos Edmundo de Ory resulta particularmente apta para tal ejemplificación por la abundancia de expresiones agramaticales que encontramos en sus versos. En ningún otro poeta español encontramos tan escaso respeto por la gramática. Sus textos constituyen así una continua sorpresa expresiva, aunque no siempre alcancen el nivel de la poesía, quedándose con frecuencia—herencia postista, sin duda—en la broma más o menos ingeniosa. La intención de José Antonio Martínez es formular una teoría poética concebida como parte integrante de la lingüística. Comprobar la validez de esa teoría con uno de los poetas que más parecen alejarse de la norma lingüística del español resulta así doblemente interesante. Para Martínez sólo la teoría glosemática permite una adecuada consideración de la poética como parte integrante de la lingüística. En efecto, según

Hjelmslev, la lengua puede ser considerada a tres niveles distintos de abstracción: como *esquema* (forma pura), como *norma* (forma material) o como *uso* (conjunto de hábitos); aparte de estos tres aspectos se encuentra el *acto lingüístico* (o hablar concreto). Ni la lengua como *esquema* ni la lengua como *norma* son fundamentalmente un sistema de *signos,* sino de *figuras* (fonemas o semas) que se utilizan para construir signos. En los textos poéticos es frecuente la creación de nuevas expresiones o nuevos contenidos de signos y también de asociaciones inéditas entre expresiones y contenidos usuales. Si el signo perteneciera al sistema lingüístico, tales textos escaparían a la competencia de la teoría lingüística. Pero el signo, en la concepción glosemática, es una unidad que pertenece al *uso.* La poesía supone así un desvío, pero no del sistema de la lengua (no se trata, como pretenden los generativistas, de que los textos poéticos sean generados por una *gramática* especial), sino del uso vigente: el acto lingüístico (o hablar concreto) puede atenerse o no a tal uso. En el primer caso, tenemos el denominado por Martínez *acto lingüístico imitativo,* y en el segundo, el *acto lingüístico creativo.* El texto poético es un acto lingüístico siempre del segundo tipo. La noción de creatividad que maneja Martínez se encuentra en relación con la que encontramos en la gramática generativa. Para la GGT todos los textos lingüísticos serían creativos, si bien de tres modos diferentes: *a)* siguiendo las reglas de la gramática y produciendo textos nunca antes emitidos; *b)* contraviniendo alguna de esas reglas, y *c)* añadiendo reglas adicionales. Para nosotros sólo serían creativos los dos últimos tipos de textos. Algunos ejemplos de textos que contravienen las reglas de la gramática: «Y amo tus orejas donde me lluvio yo» *(Energeia,* pág. 53); «Ay lo hijo no gimas» (pág. 76). El siguiente poema (procedente, como todas las citas que hagamos en este trabajo, a menos que se indique lo contrario, de *Energeia)* nos puede servir para ejemplificar los textos del tercer tipo: «Para mí/el páramo//Me digo/mendigo» (pág. 212). En un caso, se alteran las reglas de la lengua al funcionar un sustantivo bien como verbo (lluvio) o como adjetivo (hijo); en el otro, se añade la regla adicional de la repetición de fonemas en verbos sucesivos. El texto creativo puede ser así *desviado* (creatividad del segundo tipo) o *anómalo* (creatividad del tercer tipo). El resultado de la desviación es siempre un aparente sin sentido (desde nuestros hábitos lingüísticos se trata de un error gramatical o de un absurdo); el procedimiento que nos permite dotar de sentido a los textos desviados se denomina *reducción* (consiste en un modo de interpretación, en proporcionar una representación semántica a un texto que no admite ninguna a partir de los usos de la lengua). El texto creativo *anómalo* (esto es, aquel que presenta una serie de relaciones adicionales que, aunque previstas por el sistema lingüístico,

son inéditas en los usos) no necesita del procedimiento de la reducción, ya que admite una representación semántica a partir del uso vigente de la lengua.

La gramática generativa clasifica en tres grupos los textos que nosotros hemos denominado desviados según el tipo de reglas que violen: 1) textos que violan las reglas de categorización (un sustantivo, por ejemplo, pasa a ocupar el lugar que debería ocupar un verbo); 2) textos que violan las reglas de subcategorización (un verbo intransitivo pasa a funcionar como transitivo), y 3) textos que violan las reglas selectivas (colocar como sujeto un sustantivo abstracto cuando el verbo exige el rasgo 'humano'). La gramática generativa considera *agramaticales* sólo a las expresiones de los dos primeros tipos; las del último apartado serían simplemente *asemánticas*. En los textos poéticos, lo más frecuente es encontrarse con violaciones de las reglas selectivas (la mayoría de las metáforas son de este tipo); la sintaxis, en cambio, hasta la llegada de la vanguardia, ha solido ser respetada por los poetas. La poesía de Carlos Edmundo de Ory se caracteriza por la abundancia de expresiones agramaticales en su más estricto sentido. Los ejemplos de textos desviados citados anteriormente violaban las reglas de categorización, lo mismo que estos otros que enumeramos a continuación: «No te ir» (pág. 93). «Paloma mía estoy infierno en cama» (pág. 192). «Estoy acción y nunca te abandono» (pág. 185). Igualmente frecuentes son los textos que violan las reglas de subcategorización: «Me viajo en mujer no llego nunca» (pág. 203). A las desviaciones señaladas por la gramática generativa, añade Martínez las desviaciones internas a la palabra. Las palabras (no entramos ahora en los problemas que su definición lingüística plantea) pueden estar integradas por varios signos mínimos (raíces, derivativos, morfemas), lo que posibilita la existencia de desviación. Tales desviaciones resultan, en opinión de Martínez, bastante infrecuentes, debido a que «el hablante, por lo regular, es un usuario, no un acuñador de palabras». La originalidad de Carlos Edmundo de Ory queda así de nuevo resaltada, ya que las desviaciones internas a la palabra son frecuentísimas en sus textos. Para el lector, que interpreta tales desviaciones como creaciones léxicas, el poeta se convierte en un acuñador de palabras. A continuación ofrecemos un intento de análisis y clasificación de los neologismos que aparecen en *Energeia:*

1) El uso lingüístico puede resultar alterado en la concatenación de *raíz* y *morfemas*. Es frecuente que una raíz nominal reciba directamente (sin intermedio de un derivativo heterogéneo) morfemas verbales: *lluvio* (pág. 53). A veces, la forma verbal coincide con la nominal y es la presencia de un pronombre átono lo que nos indica que se ha convertido en verbo: *águame* (pág. 158), *bestiame* (pág. 179), *palóma-*

me (pág. 192), *cuérponos* (pág. 179), *nos manos* (pág. 200). El fenómeno anterior puede ir acompañado de sincretismo preposicional: *te entierno* (pág. 98). La aparición anómala del morfema de femenino es también frecuente: *dinera* (pág. 145), *mujera* (pág. 155), *celesta* (pág. 156; no creemos que se refiera al instrumento musical de ese nombre), *marida* (pág. 173). La alteración del uso lingüístico es menor cuando a un infinitivo se le añade el morfema de plural: *acariciares* (pág. 32), ya que al ser el infinitivo un sustantivo verbal, puede fácilmente adquirir los morfemas propios del sustantivo (cfr. *cantar-cantares,* plenamente nominalizado).

2) En la concatenación de *raíz* y *derivativo* se encuentra el origen de otras creaciones léxicas. La anomalía es a veces mínima: *melancolismo* (pág. 36), *doctrinariotes* (pág. 92). Un derivativo heterogéneo que convierte adjetivos en sustantivos, se aplica a una palabra que ya es sustantivo: *españez* (pág. 137). En el añadido de un nuevo prefijo a raíces ya prefijadas se encuentra en otras ocasiones la alteración: *desenfermate* (pág. 184), *desdesesperar* (pág. 180). Es frecuente que una palabra siga en su derivación el modelo de otra con la que de alguna manera se encuentra relacionada: *niñocitos* (pág. 72) sigue el modelo de *buenecitos; lautreamontcito* (pág. 197), el de la mayoría de los nombres propios. Se dan también casos de adverbialización anómala: *caminantemente* (pág. 175). En ocasiones resulta difícil decidir si nos encontramos ante una derivación no habitual o ante un entrecruzamiento de diferentes palabras, como los que analizaremos en el apartado siguiente: *pensarientos* (pág. 72) pueden ser un derivado de *pensar* o un cruce entre *pensar* y *pensamiento; acompañánticos* (pág. 73) puede ser un derivado de *acompañante* o un cruce entre *acompañar* y *cánticos.*

3) La concatenación de raíces puede ser por *yuxtaposición* o por *entrecruzamiento.* En el primer caso, dos palabras se unen para formar una nueva sin que en ellas se den cambios fónicos: *manosusurros* (página 200). En el segundo caso, se aprovechan las identidades parciales entre la expresión de diferentes signos para unificarlos en una secuencia única: *carliño* (pág. 154), cruce de *Carlos* y *cariño; tristísica* (pág. 154), *triste* y *tísica; humanoche* (pág. 154), *humana* (o *humano)* y *noche; hermanuestra* (pág. 163), *hermana* y *nuestra; canorca* (pág. 228), *canoa* y *horca.* Como vemos, la concatenación de raíces por entrecruzamiento aprovecha los segmentos paronomásticos que aparecen en diferentes palabras. En ocasiones lo que hay es un entrecruzamiento entre las sílabas de diversas palabras presentes en el texto (la creación léxica es así doble): «Soy múgico, soy másico/soy lótico, soy mísgico» (pág. 209); *músico* y *mágico* entrecruzan sus sílabas, y lo mismo le ocurre a *lógico* y *místico.* También en los casos de yuxtaposición se da un fenómeno

semejante: «Esta flor/Floresta./Esta estrella/Estrellesta» (pág. 213); la relación con el calambur y la paronomasia quiásmica resulta aquí evidente. No siempre es fácil determinar los elementos que intervienen en el entrecruzamiento: *Laumecarlos* (pág. 163), el contexto nos lleva a «Laura», pero no explica la sílaba «me»; en *nocheche* (pág. 158) resulta dudoso que se trate incluso de un entrecruzamiento. *Amorófagos* (página 126) se construye según el modelo de «antropófago».

En relación con el fenómeno de creación léxica que estamos estudiando se encuentran las desviaciones en el uso gráfico de la lengua, muy frecuentes también en Carlos Edmundo de Ory. El blanco que separa las diferentes palabras se omite a menudo. En el poema «Carmen» (página 163) se encuentran expresiones como: «Ojomírame», «Lauradime», «Somosnoche», «Besosomos», etc. A veces resulta difícil distinguir entre tales anomalías gráficas y la concatenación de raíces por yuxtaposición. José Antonio Martínez, de quien tomamos el esquema conceptual que aplicamos en estas notas, habla de *desviaciones* para referirse a las alteraciones del uso gráfico de la lengua. Pero en sentido técnico, tales alteraciones lo mismo pueden ser *desviaciones* que *anomalías*. Hay anomalías en los casos antes citados y también en el título del poema «Krisis» (pág. 192) o en el verso «y llamando carlos a mí carlosamí» (página 230). El poema «Ortografía ebria» (pág. 215) constituye, en cambio, un buen ejemplo de alteraciones gráficas que comportan desviación: «Tabios míos tabios que bebíanse/las tágrimas tan tristes./Conozco la relleza de llorar./Y aquí pienso en los meyes/y las meinas y en los/bríncipes y las brincesas/que también alguna vez lloraron/de apores y de peseos/mojando con sus tágrimas el trono/y sus tabios de olo». La razón por la que consideramos unas alteraciones gráficas anomalías y otras desviaciones es clara: en el primer caso, la expresión resultante posee un sentido; en el segundo, no (de ahí que las anomalías gráficas sean más fácilmente generalizables: es frecuente en el lenguaje no poético encontrar nombres propios escritos con minúscula).

Al referirnos al problema de las creaciones léxicas tenemos que considerar sus relaciones con la «jitanjáfora». Bousoño utiliza este término (creado por Alfonso Reyes) para denominar a las voces inventadas por los poetas, voces a las que no se dota de significado conceptual alguno, aunque sí de significado «irracional». La «jitanjáfora» constituiría el *tercer tipo de irracionalidad,* menos legítimo estéticamente que los otros dos; para que posea validez poética ha de tener una apoyatura conceptual en el resto del poema (cfr. *El irracionalismo poético,* págs. 39-47). Martínez distingue entre las creaciones léxicas interpretables, esto es, aquellas a las que el lector, por medio de determinados mecanismos, otorga un contenido, y las que no son interpretables, las que no reciben

representación semántica alguna. A estas últimas las denomina «jitanjáforas». *Desenfermate* o *desdesesperar* constituyen ejemplos claros del primer tipo de creaciones léxicas; pero la interpretación se da también en otros casos menos evidentes: *palómame* (espiritualízame, dame alas para escapar de la miseria y el dolor), *cuérponos* (unamos nuestros cuerpos), *españez* (españolidad), etc. Es el contexto y la semejanza con creaciones léxicas usuales (derivados, palabras compuestas) lo que permite la interpretación. *Laumecarlos* o *múgico* constituirían, en cambio, ejemplos de «jitanjáforas». Abundan las creaciones léxicas no interpretables en *Energeia*. Ejemplos no citados anteriormente serían *émeme* (pág. 155), *nos imamos* (pág. 200), etc., Aunque carezca de interpretación, la «jitanjáfora» no resulta puramente arbitraria. En lugar de la «apoyatura conceptual», a que se refiere Bousoño, Martínez habla de «motivación sintagmática»: la «jitanjáfora» ha de mantener determinadas relaciones con el resto del poema que la hagan tolerable. En *Laumecarlos* estas relaciones vienen determinadas por la paronomasia inicial con /laura/ y la paronomasia de inclusión que se establece con /karlos/; en *múgico* por el intercambio de sílabas con *másico;* el homoioteleuton y el «coupling» acentual motivan sintagmáticamente a *émeme* («quiéreme, émeme y víveme»), de manera muy semejante a como ocurre con *nos imamos* («nos amamos, nos manos, nos imamos»).

Ya nos hemos referido a la *reducción* como mecanismo necesario para que los textos semánticamente desviados resulten poéticos y no absurdos. La reducción suele ser una interpretación, pero en algunos casos, como los citados anteriormente, se limita a ser una motivación. Atributo de la desviación (interpretable o no) es la *imagen*. Para entender tal concepto (fundamental en la teoría de Martínez) hemos de tener en cuenta que los rasgos semánticos pueden ser *selectivos* (son los propios de los verbos y de los adjetivos) o *inherentes* (propios de los sustantivos); unos caracterizan a los lexemas que los contienen ('humano' a «niño»), y otros a los lexemas que se combinan con los que poseen dichos rasgos ('humano' al sujeto de «pensar»). Cuando un lexema que presenta un rasgo selectivo 'x' (tal lexema se denomina *selector)* se asocia con un lexema (denominado *base)* que no lo posee como inherente («la mesa piensa»), se produce una superposición: el rasgo selectivo se añade a los de la base (en el ejemplo anterior nos encontramos con una personificación de la mesa). Ahora bien, esta superposición (que es lo que constituye la imagen) puede reducirse *combinando* el rasgo (o rasgos) superpuesto con el selector y la base: (los componentes de) la mesa piensa (n). Nos hallamos así en presencia de una *metonimia*. Cuando la reducción hace que uno de los términos (frecuentemente el selector) cambie de significado (reducción por *metasemia)* nos encontramos

ante una *metáfora.* La reducción puede consistir en una simple *permutación* de los elementos denominativamente expresados; aparece entonces la figura denominada *hipálage.* Como vemos, dichas figuras poéticas quedan caracterizadas por el tipo de reducción que establezcan. El siguiente poema de *Energeia* (pág. 216) nos puede servir para ejemplificar el mecanismo de la desviación:

TECNICAS DE LA IMAGINACION

El campo va en autobús.
La silla estudia sánscrito.
Lloro un kilo de tomates.
El cielo cierra a las ocho.
Los ladrones ladran chocolate.
En la tienda hierve la legión de honor.
La raíz cuadrada tiene fiebre.
La electricidad hizo la primera comunión.

Cada uno de los anteriores versos contiene una desviación. El selector es, en todos los casos, el verbo (a veces es la secuencia «núcleo del predicado + implemento» la que actúa como selector). La base está formada, en unos casos, por el sujeto, y en otros, por el implemento. Los rasgos selectivos que se transfieren a la base (superposición) son los siguientes: 'animado' (verso 1), 'humano' (v. 2), 'corpóreo' (v. 4), 'líquido' (v. 6), 'animado' (v. 7), 'humano' (v. 8). Estos rasgos selectivos son *clasémicos;* en los versos 3 y 5, los rasgos selectivos son lexémicos: «llorar» selecciona «lágrimas» como implemento (aunque habitualmente funcione como intransitivo son posibles expresiones del tipo «llorar lágrimas de sangre»), «ladrar» seleccionaría «ladridos». El verso 5 resulta especial, ya que no viola sólo las reglas selectivas, según ocurre en el resto del poema, sino también las reglas de subcategorización (un verbo intransitivo pasa a funcionar como transitivo). Todas estas desviaciones comportan imagen («Técnicas de la imaginación» se titula precisamente el poema), pero no son interpretables por carecer del contexto adecuado. Hay, sí, motivación de las diferentes desviaciones: el título, por un lado, y el hecho de que cada verso constituya una unidad independiente, por otro, hacen que el lector acepte el poema como un especial ejercicio de estilo.

Analizaremos a continuación una serie de desviaciones que sí admiten una reducción interpretadora. Los siguientes ejemplos coinciden en el selector (un adjetivo o un sustantivo traspuesto a esa función) y en el rasgo selectivo (corpóreo): plegaria de heno (pág. 32), tarde cana (página 36), tristeza amarilla (pág. 37), alma amarilla (pág. 52), eternidades

rosas (pág. 91), amarilla sonata de canario (pág. 98), gruesa música (página 105), la tiniebla podrida (pág. 230). La reducción se establece, en unos casos, combinando el rasgo superpuesto con el selector y la base: los objetos canos de la tarde, las cosas que se pudren en la tiniebla. Se trata, por tanto, de metonimias. Otras veces, el selector o la base no pueden aparecer en la expresión reducida, uno de ellos (denominado término *metasémico)* ha de cambiar de significado: eternidades de boba felicidad, música estruendosa (en estos dos ejemplos el término metasémico coincide con el selector). Nos encontramos así en presencia de metáforas. Puede ocurrir que, al contrario que en la metonimia, el superpuesto se halle denotativamente expresado; la reducción se limita entonces a una permutación de los elementos presentes en el texto: sonata de canario amarillo. Tal figura se denomina hipálage. El último ejemplo que hemos considerado procede de un famoso texto de Lorca («trino amarillo del canario»), que le sirve a Bousoño para ejemplificar la figura que él denomina «desplazamiento calificativo». Para Martínez, la distinción entre el desplazamiento calificativo y la hipálage es cuantitativa y no cualitativa; el llamado por Bousoño desplazamiento calificativo suele producir una mayor sorpresa expresiva que la hipálage clásica debido a que, por lo general, va acompañado también de una metáfora. Veremos a continuación otros ejemplos en los que el selector es un verbo, y la base, un sustantivo que funciona como sujeto o como implemento (el rasgo selectivo lo indicamos entre guiones): degollar las horas—animado—(página 31), silencio tú te mojas—corpóreo—(pág. 32), el viento vomita —animado—(pág. 51), vierte tu cansancio—corpóreo—(pág. 102), rabiarán los caminos—animado—(pág. 103), el silencio sangra—animado—(pág. 171), gotea luz—líquido—(pág. 225), unto mi alma de tristeza —corpóreo—(pág. 231). La reducción se realiza unas veces metafóricamente: emplear de mala manera las horas (perder el tiempo), el viento arroja cosas, elimina tu cansancio, produce luz poco a poco, lleno mi alma de tristeza. Otras veces, la reducción se lleva a cabo mediante una metonimia: las cosas se mojan en silencio, alguien rabiará en los caminos, alguien sangra en silencio. Las estructuras sintácticas en las que se lleva a cabo la violación de las reglas selectivas no se limitan a las que hemos visto anteriormente: en la aposición de dos sustantivos (el tiempo leñador de troncos, pág. 34); en el término adyacente de un adjetivo verbal (manos manchadas de noche, pág. 89); en cualquier estructura, en general, puede engendrarse la desviación.

Los textos que no violan ninguna de las reglas de la gramática, sino que añaden otras reglas supletorias, son denominados por Martínez *textos creativos anómalos*. Pueden ser de tres clases, según que la anomalía (también llamada *isotopía)* aparezca en el plano de la expresión, en el

del contenido o en la relación entre ambos planos *(isotopías simbólicas)*. Dentro de las isotopías de la expresión destacan la *paronomasia* (entendida, en su sentido más amplio, como repetición de sonidos, con lo que incluye a la rima como un caso especial), el *metro* (repetición de segmentos de idéntico número de sílabas) y el *ritmo* (repetición de determinado esquema acentual). A las isotopías de la expresión, en tanto que funcionan como tales, no se les asocia ningún elemento del contenido; su valor estético radica en contribuir a la *motivación sintagmática* del texto, esto es, en hacer que ningún signo pueda ser sustituido por otro, aunque se trate de un sinónimo. La importancia concedida a las isotopías de la expresión caracteriza a la poesía de Carlos Edmundo de Ory. Incluso uno de sus libros, *Arte de la fuga o rig,* a juzgar por la representación incluida en *Energeia,* se engendra exclusivamente a partir de la paronomasia. Valgan tres breves muestras:

PER JOCUM

¡arre! ¡arre! ¡arre!
¡arrepiéntete!

26-VII-75

Me duelen los hombres
Me duelen los hombros
Me duelen las sombras
Me duelen las cumbres
Me duelen las ubres

13-XII-73

¿Por qué son tan violentas
las violetas?

¿Por qué estamos unidos
en los nidos?

—¡Allo! Alondra
Amante del día diamante

Estos tres poemas nos pueden servir también para ejemplificar lo más superficial e intrascendente de la poesía de Carlos Edmundo de Ory; sus juegos de palabras se encuentran a veces tan lejos de la poesía como del ingenio. Claro que no siempre ocurre así; en ocasiones sus aciertos expresivos son innegables: «Paloma mía estoy infierno en cama», comienza el poema «Krisis» (pág. 192). Aparte de la desviación a que ya nos hemos referido (un sustantivo pasa a funcionar como adjetivo), encontramos en ese verso una paronomasia «in absentia», definida por Martínez como aquella en que «uno de los parónimos [entre corchetes] se expresa indirecta, connotativamente: es evocado por el otro parónimo desde el plano de la expresión, y desde el contenido, por otro u otros signos del texto ('entrecomillados')» [1]. Analizando nuestro ejemplo de la manera indicada por Martínez tendríamos:

[1] J. A. MARTÍNEZ: «Repetición de sonidos y poesía», separata de *Archivum,* XXVI (1976), página 79.

[*eNFERmO*]
Paloma mía 'estoy' iNFiERnO 'en cama'

La importancia concedida por Carlos Edmundo de Ory a la paronomasia se manifiesta incluso en sus títulos. Aparece en ellos la rima consonántica («La garganta canta», «A Carmen la llorona leona»), acompañada a veces de una paronomasia de inclusión («Urna diurna»). Encontramos también ejemplos de homoioteleuton (*Doblo hablo,* «Ajo Ojo»); de paronomasia inicial («Estudio de estética», «Insondable insomnio»); de paronomasia consonántica con alternancia vocálica («Manos de mono», «Oro de aire», «No deis pelos a las palomas», «El rey de las ruinas»), etcétera.

Las isotopías del contenido aparecen cuando se reitera algún elemento del significado en dos o más signos. Pueden darse así relaciones de identidad (si los términos son sinónimos), de semejanza o de participación (si tienen sólo algún sema en común) y de contigüidad (los significados se encuentran asociados temporal o espacialmente); también constituyen isotopías del contenido las relaciones antitéticas. El siguiente poema (pág. 195) nos puede servir para ejemplificar las isotopías de contenido:

Desde muy adolescente en Cádiz en el Sur
marchaba por las calles leyendo ciertos libros
Las noches no dormía y pensaba en el mar
y decidí ser monje en el futuro

Ocioso y laboriosos pasmado delgadísimo
pisaba el mundo con llagados pies
De las sombras mis ojos eran cómplices
y con las uñas arañaba el sol

Me ponía en contacto con faros y con peces
Quería que en mi cuerpo entraran barcos
Y como ranas en el charco de mi boca
se hinchaban las imágenes con ritmos

Entre «marchaba por las calles» y «pisaba el mundo» se establece una relación de identidad; entre *pies-ojos-uñas-boca,* una relación de semejanza (tienen en común el ser partes del cuerpo); entre los términos antes citados y *cuerpo,* una relación paralela (en lo que al contenido se refiere) a la paronomasia de inclusión. Relación de contigüidad es la que se establece entre *mar-faros-peces-barcos.* Semas en común encontramos en *mar-charco* (contener agua) y *peces-ranas* (animales acuáticos); contigüidad referencial, en *charco-ranas.* Relaciones antitéticas son las que se dan entre *ocioso-laborioso* y *sombras-sol.* El poema «Krisis», al que ya

nos hemos referido en diversas ocasiones, se estructura precisamente en una relación antitética entre dos series de contenidos: paloma, blancura, alba, alas... (color blanco, connotaciones positivas)/infierno, noche, alarido, nocturno... (color negro, connotaciones negativas).

En las isotopías simbólicas, unidades de expresión y unidades de contenido contraen relaciones adicionales de semejanza sinestésica, se connotan mutuamente. Las isotopías de la expresión se convierten en simbólicas cuando se asocian con determinados elementos del contenido. Las alteraciones de las normas ortográficas, tan frecuentes en Carlos Edmundo de Ory, resultan a menudo simbólicas: «Oye amiga oye amante óyeme óyeme» (pág. 196). El escribir juntas las dos últimas palabras connota la rapidez elocutiva con que el protagonista poemático se dirige a su amiga. Puede resultar simbólica la propia forma de las letras:

La vida es una letra de inmenso corazón
que levanta sus brazos frágiles hacia arriba
clamando de continuo

¡La vida es una Y! (pág. 34).

En el poema «Ortografía ebria», la desfiguración de las palabras se encuentra en relación con las dificultades de pronunciación que aparecen en la embriaguez. Simbólico resulta también el tercer verso de «Instantánea» (pág. 145): «Había un coro de madres gitanas./Tanto he bebido que el pobre papagayo/perdióóóó el equilibrio». La utilización de los espacios en blanco puede igualmente resultar simbólica. La primera estrofa de «Pensando en la cama con los ojos cerrados» (pág. 221) dice así:

Nada   Silencio   Oscuridad
Quietud   Espacio   Y el enorme
misterio que no tiene edad
y la esencia de lo informe

El silencio viene connotado por esos espacios en blanco. Las paronomasias simbólicas constituyen la denominada aliteración. En un verso de «Krisis» («hasta que el alba traiga tus alas lenitivas») se repite cuatro veces la asonancia /a-a/: el carácter abierto y luminoso del fonema /a/ pone de relieve las connotaciones positivas de «alba» y «alas» (y, a la vez, resulta subrayado por esas mismas connotaciones). Lo contrario connota la reiteración del fonema /u/ en otro de los versos («¿No oyes tú mi murmullo nocturno crepitar...»). Esta oposición se relaciona con la isotopía de contenido a que nos referíamos anteriormente. En el mismo poema, las abundantes paronomasias consistentes en la repetición de dos sílabas sucesivas (espeSO SOnar, MIS MISerias, caMA MAla),

repeticiones que, dentro de la preceptiva tradicional, serían consideradas como cacofonías, constituyen también isotopías simbólicas: connotan el tartamudeo o las monótonas quejas de una persona oprimida por el dolor.

La poesía de Carlos Edmundo de Ory nos ha servido para ejemplificar la fecundidad de una teoría lingüística de la poesía. Dejamos para otro lugar la consideración detallada de la obra del poeta gaditano, cuyas insuficiencias—producto de una casi absoluta falta de autocrítica—son evidentes, pero no más que sus aciertos: Carlos Edmundo de Ory, a un lado las extravagancias y los juegos de palabras, es poeta desde el principio. Para confirmarlo nos ofrece en *Energeia* una selección de sus libros iniciales, hasta ahora inéditos. *Poemas de adolescencia* se titula uno de ellos y podría titularse el conjunto. Resulta fácil adivinar cuáles eran las lecturas preferidas del joven, que recién terminada la guerra, a sus diecisiete años, comienza a escribir poesía en una provincia andaluza: los poetas modernistas, en general, y el primer Juan Ramón Jiménez, en particular. «La canción del ocaso» comienza de la siguiente manera: «En el agua verde/de la tarde lila/tu canción se pierde» (pág. 43). Las greguerías de Ramón Gómez de la Serna constituyen también una influencia perceptible (cfr. poemas como «Ocaso lento» o «Y»). Más interesante que el magisterio de Juan Ramón Jiménez, por más acorde con la personalidad del joven poeta, es el de Julio Herrera y Reissig, muy evidente en algunos sonetos. «La tristeza amarilla» (pág. 37) tiene este espléndido final: «Todo es orquestación puesto en aroma/cuando la noche humildemente asoma/asustadiza y negra con carita de gato». Pero tan diversas influencias no le convierten en un poeta mimético: textos como «Invierno» o el poema que comienza «La tarde tiene ramas de luz triste» poseen ya una calidad sólo alcanzada raras veces por el Carlos Edmundo de Ory posterior.—*JOSE LUIS GARCIA MARTIN (Rivero, 99, 5.º derecha. AVILES).*

Sección bibliográfica

ENRIQUE GIL, DILUCIDADO

Fruto de diez años de estudio ha sido esta apretada monografía sobre el escritor berciano. La versión española [1] ha puesto a prueba la capacidad de síntesis del autor, que ha sabido reducir los dos volúmenes de su *Thèse pour le Doctorat Es-Lettres (Un romantique espagnol: Enrique Gil y Carrasco [1815-1846]*. Université de Paris, IV, 1972, 1524 fols.) a límites razonables para su publicación sin menoscabar el rico contenido de la primera redacción. En efecto, distribuidos en cuatro partes, que dan a su libro una estructura concéntrica, Picoche nos ofrece la minuciosa biografía (caps. I-VII), la etopeya (VIII-IX) y el análisis de la ideología de Enrique Gil (X-XI). Dilucidada la personalidad del escritor romántico en este asedio tridimensional, en las partes siguientes se lleva a cabo una criba de su obra considerada en sí misma y en relación con las corrientes literarias de su tiempo.

Picoche acomete la biografía de Gil y Carrasco apoyado por una abundante información documental obtenida en diferentes archivos parroquiales, notariales, universitarios y nacionales. Su análisis proyecta nueva luz sobre diversos aspectos de una obra cuyas claves se encuentran en circunstancias familiares y sociales que los datos exhumados ponen de manifiesto. Así, por ejemplo, se señala la incidencia de la desamortización eclesiástica del *trienio constitucional* sobre la familia de los Gil, y a partir de aquí se explica la defensa de las órdenes religiosas, implícita en su novela más extensa, cuando traspone al siglo XIV acontecimientos recientes. Se corrige el error de la supuesta interrupción de los estudios vallisoletanos del futuro escritor durante el curso 1835-1836 por dificultades económicas de su familia, o se rechaza la afirmación de Ochoa de que Gil y Carrasco terminó la carrera de Derecho en Madrid, cuando lo cierto es que, no obstante haberse matriculado en sexto curso (1836-37), «ya no vuelve a aparecer en ningún sitio, ni en

[1] JEAN-LOUIS PICOCHE: *Un romántico español: Enrique Gil y Carrasco (1815-1846)*, Ed. Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, Estudios y ensayos, 275), Madrid, 1978, 398 págs.

las listas ni en las de exámenes de curso» (págs. 32-33), probablemente entregado de lleno a actividades literarias.

Muy convincente resulta el análisis caracterológico de Enrique Gil proyectado en el de sus personajes. Si en el Romanticismo vida y literatura se funden y confunden, era natural encontrar rasgos físicos y morales del autor en sus propias criaturas, sobre todo cuando tienen el rango de protagonistas. Pero Pinoche no se limita a verificar esta identificación, sino que llega a conclusiones válidas para otros autores coetáneos. Al llamar la atención sobre la psicología de la época, se opone a los juicios de Lomba y Pedraja, Samuels y Gullón sobre la endeble caracterización de los personajes de Enrique Gil: «Hay que ponerse en el lugar de un escritor romántico: ambiciona presentar personas que actúan, aman o padecen, pero no caracteres. No describe pasiones para hacer un estudio, sino para producir un *efecto* (...). El autor quiere conmover al lector o al espectador, pero a menudo entra en su propio juego, ya que uno de los personajes es su propia imagen. Se complacerá (...) en la contemplación de otro *yo* colocado en situación extraña(...); lo esencial será la reacción del protagonista ante una situación cualquiera (...). Poco importa que el acto se explique mal, con tal que el efecto sea notable y que el autor se haya contemplado en su espejo en una actitud brillante» (págs. 67-68).

Cierran la primera parte dos capítulos dedicados a las tendencias políticas y religiosas de Gil y Carrasco, evidentes en su obra: idealista, liberal, moderado, preocupado por la decadencia social y moral de España, sentimiento constante en sus escritos. Un repaso comentado de los textos más significativos deja al descubierto su pensamiento. Picoche pone el acento en *El señor de Bembibre,* «novela de la exclaustración», como la llama con razón, en la que su autor intentaba rehabilitar la causa de los religiosos después de una etapa de anticlericalismo generalizado. La novela fue escrita en un momento en que desde distintas posiciones se buscaba una conciliación; reaparecía una prensa de significación católica, moderadamente liberal, y la literatura panfletaria de un Arolas *(La sílfide del Acueducto,* 1837) o de un Boix *(El amor en el claustro,* 1838) quedaba ya superada.

En la segunda parte de esta monografía—«E. G., escritor romántico»—, el autor, tras pasar revista al gusto por lo extraño que caracteriza al hombre de la época, centra su examen en las diferentes manifestaciones de esa afición en la obra de Gil. Merece destacar la interpretación que se hace de la actitud del escritor ante los edificios históricos y artísticos, preocupado por el lamentable estado de abandono en que se encuentran a causa de un *vandalismo* irresponsable—concepto presumiblemente tomado de Victor Hugo—. No se trata sólo de ese sentimiento

melancólico del paso del tiempo expresado a través de la contemplación de las ruinas, sino de una forma de protesta contra los que descuidan un patrimonio que corresponde a todos preservar.

Esta actitud guarda relación con su posición ante la historia. Picoche se detiene en la investigación histórica llevada a cabo por Enrique Gil para escribir su obra narrativa. Por razones obvias, dedica a *El señor de Bembibre* especialísima atención. Detalla las fuentes que Gil y Carrasco tuvo a mano sobre el asunto de los templarios, tanto de carácter histórico como literario, de las que extrajo «detalles abundantes y precisos», «haciendo al mismo tiempo una labor crítica para dejar de lado detalles dudosos o desprovistos de interés» (pág. 161). Sin embargo, con ser tan importante esta labor previa, la novela no se limita a una simple reconstrucción arqueológica: es, ante todo, una novela y, por consiguiente, la intriga amorosa ocupa el primer plano de la atención de su autor, mientras los acontecimientos históricos dependen estructuralmente de la pura ficción y se justifican en función de ella. Picoche ve muy bien el paralelismo que subyace entre la situación política de Castilla a principios del siglo XIV y la de España alrededor de 1835, y eso, añadido a la psicología decimonónica de los protagonistas, determina una actualización de la acción histórica, sin duda intencionada. De ahí que el crítico llegue a afirmar que Gil y Carrasco no sólo no debe situarse al final de la novela histórica, sino que renueva el género y señala el camino por el que continuará la novela de costumbres contemporáneas.

Otros aspectos merecerían atención en este libro lleno de hallazgos, sugerencias y conclusiones a las que se llega con ejemplar método crítico (véase, v.gr., el capítulo dedicado a las «Fuentes literarias de la obra de E. G.» o aquel en que se estudia su labor crítica y su concepción de la literatura, ambos en la tercera parte).

Finalmente, la cuarta, dedicada a «Enrique Gil, técnico y novador», es una excelente muestra de análisis formal. Los efectos musicales, la sintaxis, el vocabulario, las imágenes más corrientes, así como los géneros poéticos en que cabe agrupar su obra en verso; el ritmo del período de su prosa, tan armonioso y elegante, y otros procedimientos de que se vale el autor y que lo distinguen por su habilidad técnica, son subrayados con eficacia en los capítulos XX-XXIII.

En las densas páginas de este libro se perfila una personalidad literaria que nunca antes de ahora había sido puesta de relieve con tan cuidadosa atención. Picoche, que no es un esporádico estudioso del romanticismo español—recientemente la Editorial Alhambra ha publicado su estupenda edición de *El trovador*—, nos muestra el profundo conocimiento de una época a través de la figura de Gil y Carrasco, espíritu

selecto, perfectamente situado en su tiempo, apasionado e inestable, en el que supo dar una nota de sereno equilibrio.—*LUIS F. DIAZ LARIOS (Dpto. de Literatura. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de BARCELONA.)*

JOSE MANUEL POLO DE BERNABE: CONCIENCIA Y LENGUAJE EN LA OBRA DE JORGE GUILLEN [1]

Según Todorov, «... la crítica (la mejor) tiende siempre a convertirse en literatura; sólo es posible hablar de lo que hace la literatura haciendo literatura» [2], y, evidentemente, el análisis literario, aun en su intención de observación, descripción y explicación del texto, supone un proceso de recreación, que invariablemente es literario.

Pero toda interpretación conlleva una teoría en la que se fundamenta una metodología y aun un plan de trabajo. La reseña de una crítica literaria tiene que tratar de aclarar al lector estos tres aspectos y su rendimiento con respecto a la obra que estudia.

En el caso que me ocupa, el estudio de Polo de Bernabé se presenta como una obra compleja, densa, por una parte, por la erudición que expone, y por otra, por la materia misma que trata.

Desde un comienzo, el autor fija como objetivo estructuralista la consideración de la obra de Guillén como totalidad, al mismo tiempo que en el «análisis estructural circunscribimos el núcleo problemático de la obra guilleniana a las complejas relaciones entre conciencia y lenguaje. Consideramos a éste como superestructura de una realidad psíquica social y material íntimamente ligada al problema de las relaciones del hombre con su mundo...» (pág. 9). Ahora bien, me parece un poco precipitado considerar axiomáticamente al lenguaje como «superestructura». Más, pareciera que debe resultar de una demostración exhaustiva, que la lingüística no ha encontrado aún (ya que es tema de discusiones encontradas), antes que fundamento para demostrar otras cosas. Polo de Bernabé apoya su postura en la idea de Leo Spitzer de las relaciones entre expresión, raíz psicológica individual, psicología de grupo y circunstancias históricas (pág. 13), y destaca que esta posición fue anticipada por Saussure. Tanto el lenguaje como todos los fenómenos culturales son sistemas sígnicos, pero con Ponzio pienso que, «sin embargo, a pe-

[1] Editora Nacional, Alfar/Colección de Poesía, Madrid, 1977, 266 págs.

[2] TZVETAN TODOROV: *Introducción a la literatura fantástica,* Ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972.

sar de esta analogía, la lengua no puede ser colocada al mismo nivel que los aspectos de la cultura que, en la perspectiva del materialismo histórico, forman parte de la superestructura. Indudablemente, los fenómenos de la superestructura constituyen ellos mismos sistemas comunicativos, es decir, se realizan por medio de mensajes redactados no sólo sobre la base del código lingüístico, sino también de códigos que son códigos específicos de cada uno de los aspectos de la superestructura, como la organización política, el derecho, los sistemas de parentesco, etc. Sin embargo, presuponen un trabajo anterior de articulación, de clasificación, de sistematización desplegado por la lengua, en conexión con las formas anteriores de organización económica, jurídica, política, religiosa, etc., de la sociedad, y se realizan a través de formas particulares de organización, de diversificación de la producción lingüística y el empleo de instrumentos y productos lingüísticos» [3].

Considera a la obra de Guillén bajo un doble aspecto: el creador y el crítico, ya que existe como preocupación consciente en Guillén la de «la función del lenguaje en la producción artística» (pág. 10). Este hecho lleva a diferenciar poema de poética, lenguaje de metalenguaje. En este sentido es un aporte la propuesta de Jakobson, ya que el crítico, junto a la función metalingüística, se propone estudiar la poética, la conativa y la referencial. Complementariamente abordará la cuestión de la historicidad de la obra misma.

Desde el punto de vista teórico, se preocupa por la naturaleza del lenguaje poético y pasa revista a las posiciones que se inscriben en: *a)* poesía como desviación del habla ordinaria con Charles Bally, Leo Spitzer, Michel Riffaterre, Jean Cohen, Richard Ohmann, o en *b)* como parte de la problemática general del lenguaje con Chris Bezzel y Roman Jakobson.

Dentro del punto *a),* llama la atención la propuesta de Ohmann, ya que por la exposición de Polo de Bernabé no se logra entender cómo unos mecanismos como son las transformaciones obligatorias y opcionales pueden caracterizar al mismo tiempo la «norma» (en la gramática general) y el «desvío» o «estilo» (en la gramática del estilo). La idea de gramática generativa la aplica en el análisis de «Niño», en donde extiende analógicamente esta idea al estudio semántico del poema y aclara: «El poema constituiría así sus propias reglas fonéticas, semánticas, etc., con las cuales se generaría todo su sistema significativo basado en transformaciones opcionales» (pág. 113). El crítico no define estas transformaciones; si su valor es el propuesto originalmente por Chomsky, son mecanismos que sirven en rigor para ahorrar reglas; dicho de otro modo,

[3] AUGUSTO PONZIO: *Producción lingüística e ideología social,* Alberto Corazón Edit., Comunicación, Serie B, núm. 43, Madrid, 1974.

por ejemplo, la transformación opcional de pasiva significa que su aplicación a un determinado indicador sintagmático, con determinadas características, lo transforma en una estructura pasiva; si no se aplica (de ahí el término opcional), el resultado es la activa. Pienso que aunque resulta concebible la idea de una gramática generativa especial para el lenguaje poético, es difícil creer que se articule sólo en base a transformaciones opcionales, porque, por ejemplo, qué pasaría con las transformaciones que para el español se consideran obligatorias, como la concordancia del nombre y sus modificadores o de nombre y verbo en S/P. Suprimirlas y llevar este dato a la E. P. supone una duplicación innecesaria de estas construcciones, a la vez que aumento en las reglas de escritura. Por otra parte, si sólo son opcionales, una gramática del estilo permitiría generar oraciones como: 'los mesa blancos son bajitos', o en el caso del poema «Niño», su gramática generaría los siguientes versos, además de, por ejemplo, «Máquina turbulenta» (pág. 108): 'máquina turbulento/-as/-os'. Creo que una gramática de este tipo no se aplica al caso de Guillén.

Además de los estudios estilísticos, Polo de Bernabé tiene en cuenta, en la introducción, los correspondientes a la semiótica o semiología y cita a Saussure, Peirce, Morris, Barthes y Julia Kristeva. En esta dirección indica que «al analizar 'Aire nuestro' nos basamos en dos órdenes concurrentes: el *lingüístico* y el *simbólico* (*organización de símbolos*)» (página 24). Al parecer, la posibilidad de relacionar el orden lingüístico con el simbólico se establece como analogía con la determinada por Levi-Strauss entre lenguaje y mito. En este punto corresponde una caracterización de signo y símbolo. Una primera aproximación por parte del autor indica que «un símbolo opera usando lo sensible o palpable para sugerir ideas, sentimientos o abstracciones» (pág. 195). Esta caracterización es parcial porque no ve cuál sería su límite con respecto a otras categorías de signos lingüísticos, como puede ser el caso de la imagen o aun su diferencia con signos-símbolo no lingüísticos.

En el análisis lingüístico: «El signo, en la terminología de Saussure, al motivarse se hace símbolo, y éste, al adquirir un valor de índice o de icono, como muestra Jakobson, pierde su carácter arbitrario en el sistema de Peirce» (pág. 197). Creo que Polo de Bernabé no supera las dificultades teóricas en la caracterización del símbolo, porque si bien rechaza su carácter mimético, al considerar que es una estructura que se rige por las leyes del lenguaje (pág. 198) lleva el problema al punto de partida. En el análisis de la obra de Guillén aplica en distintas oportunidades la noción de signo y símbolo; así, en «Candelabro», poema en que el poeta juega con el doble plano «*candelabro*»/*candelabro*, Polo de Bernabé destaca «entre el plano de la palabra 'candelabro' (indicada por el

autor entre comillas) y el de la realidad candelabro (sin comillas), la composición traza una serie de relaciones que intensifican la vinculación de la imagen mental al objeto, imagen mental generada en una búsqueda del otro, en una necesidad de diálogo. El signo, pues, concebido, según Saussure, en el nivel de *langue* como relación arbitraria entre significante y significado, se transforma en símbolo al acentuarse en el poema la relación necesaria entre los dos planos» (págs. 240-41). Si se acepta la definición saussureana de símbolo, es adecuada la conclusión del crítico; sin embargo, no me parecen aceptables los dos planos atribuidos al poema: palabra/realidad. Creo que utilizando los conceptos que en la introducción atribuye a Jakobson, estamos en presencia de un claro ejemplo en el que Guillén juega con el metalenguaje y el lenguaje-objeto. En este caso no cabe la mención de realidad u objeto; ambos planos son ligüísticos. Como a lo largo de la crítica existen otros casos en que Polo de Bernabé analiza poemas dotados de términos que aparentemente remiten a un referente empírico, encuentro la confusión antes mencionada en forma reiterada, ya que cuando indica, por ejemplo, «el protagonista despierta a la contemplación de los objetos que le rodean» (pág. 227) o «el mundo de los objetos se percibe desde la unidad de esa mirada» (pág. 226), no sabemos si en la apreciación del mundo de los «objetos» está interpretando los objetos más allá del poema o los términos lingüísticos, a pesar de que poco antes afirma que «el texto no nos refiere a una realidad empírica, sino a un significado, a una interpretación o visión de esta realidad, en la cual el sujeto se descubre a sí mismo. Esta perspectiva abre el camino a un sujeto en proceso de continua formación, que se hace al escribir» (páginas 225-26). Como el poeta no es un constructor de objetos, creo que cuando el crítico afirma que «... el universo de los objetos... queda simbolizado en el círculo» (pág. 236), en realidad está haciendo referencia a un campo de vocabulario que puede ser, por ejemplo, el de los nombres que designan objetos, que se representan (sintetizan) en el símbolo del círculo. En este sentido, no estoy de acuerdo con Polo de Bernabé en que: «La lengua participa del mundo de los objetos (la palabra se refiere al objeto) y del orden mental (al organizarse los vocablos en un discurso asumido por un sujeto)» (pág. 264). Efectivamente, la lengua es un instrumento de intermediación entre el hombre y los objetos, sobre todo en su función referencial, en la que se patentiza que la palabra, en tanto signo, está en lugar del objeto, lo reemplaza y no se confunde con éste. A la vez que producto e instrumento, es un proceso de trabajo colectivo y humano que funciona en el orden mental y no por eso deja de ser real.

Continuando con el ordenamiento de la introducción, Polo de Bernabé bosqueja las posiciones acerca del lenguaje poético de Dámaso

Alonso y Carlos Bousoño, porque las encuentra vinculadas a la temática del trabajo. Por fin, entre las ideas teóricas expone las del mismo Guillén en lenguaje y poesía, quien parte de la noción de poema y la contrapone a poesía; luego equipara poema y textura psíquica. Para Guillén: «El propósito de su generación de alcanzar un lenguaje puramente poético, identificado con la construcción del poema, es sólo un ideal vago inalcanzable...» (pág. 29), afirmación que impide ubicar su producción entre la poesía pura, además porque rompe con una tradición, ya que «cualquier término puede ser poético, es decir, adquirir una carga significativa al integrarse en el poema... Todo depende del contexto...» (pág. 30). Cabe destacar que cuando pasa a analizar los poemas despliega la intuición crítico-poética, heredera de la de Alonso, con resultados verdaderamente óptimos. Intuición que, por otra parte, siempre se ve apoyada en fundamentos objetivos, del tipo que expone cuando indica que: «Trataremos de buscar en 'Aire nuestro' las cualidades básicas, como esquemas rítmicos, palabras, sintagmas, imágenes, etc., y las normas combinatorias. En el estudio de la obra de Guillén trataremos de acotar así dos niveles de organización: 1) sintáctico: palabra, sintagma, frase; 2) simbólico: símbolos unificadores de la obra» (pág. 30).

Polo de Bernabé pretende, a diferencia de otros estudios que tienen en cuenta la frecuencia de los elementos lingüísticos, ocuparse de los casos en que la introducción de un elemento «señala por su situación en el texto un lugar de tensión indicadora del esfuerzo del autor por alcanzar nuevas zonas de conciencia» (pág. 32). Pero a pesar de esta intención, en la práctica no descarta el valor de frecuencia, ya que: «El sustantivo en la poesía de Guillén tiene un valor destacado, como indica su abundancia en comparación con las frases verbales, desequilibrio infrecuente en la comunicación ordinaria» (pág. 61), o en el nivel sintáctico, frecuencia de tipos oracionales: «La sintaxis guilleniana es..., en apariencia, de gran simplicidad: frases afirmativas o negativas en presente ('un hombre lee'), escasez de cláusulas subordinadas y de formas verbales» (pág. 89). Con respecto al vocabulario, encuentro que Polo de Bernabé interpreta que la lingüística relega el nivel semántico a ese nivel (pág. 33). Creo que esta afirmación no corresponde a la lingüística actual, sobre todo desde los trabajos de semántica generativa o los que conciernen a una lingüística del texto. Por el contrario, considero que es un problema recurrir a la interpretación del *Diccionario* (ya sea Real Academia o etimológico) para decidir cuáles son las connotaciones de una palabra o palabras en el poema, tal como lo hace en el análisis del poema «Niño», antes mencionado: «... 'nieve', la cual, a su vez, lleva las connotaciones de extensión inmaculada, fenómeno atmosférico, cristalización y congelación de partículas de agua (según indica el *Diccionario*

de la Real Academia Española)» (pág. 111). En este sentido, son más funcionales los resultados de una semántica componencial, aunque esté asociada al vocabulario, en donde los semas, que podrían entrar en la categoría de la connotación (si se la necesita), surgen de la malla de relaciones con los semas de las otras lexías del mismo campo semántico o de los otros campos semánticos del poema y de la obra.

Entre los objetivos de Polo de Bernabé está el de evitar el peligro «de formar un punto de vista excesivamente identificado con el autor, cuyo resultado extremo sería parafrasear lo dicho por éste» (pág. 33). Este, en rigor, es un prurito del crítico; la lectura atenta y comprensiva del texto lleva a parafrasearlo; el peligro reside en permanecer en esta etapa. De hecho, también encuentro poemas parafraseados en este estudio, que son apoyatura para un paso adelante, como, por ejemplo, en el análisis del soneto «Ariadna, Ariadna», leo: «Parte característicamente la composición de una realidad externa, las nubes, cuya naturaleza se pone en cuestión al entrar el yo que dirige la mirada al paisaje. Nada sabemos del protagonista, sino sus dudas con respecto al momento de su existencia: ¿es primavera u otoño?, se pregunta. En el primer terceto descubrimos que esta situación vacilante se origina en la búsqueda de una forma. El paisaje ha de alumbrarse desde la palabra...» (pág. 53).

Otro de los propósitos del crítico es concentrar su «atención en el protagonista de 'Aire nuestro', diferenciado del autor creador» (pág. 32). En este momento, el campo de vocabulario que forma sistema está dado por las funciones de autor (o poeta)/protagonista/yo/conciencia/sujeto. Complementario de estos términos es el de lector. Por una parte, el mismo Guillén concibe que en el poeta «... la única cualidad que se exalta es una habilidad en el manejo de la lengua: el poeta es quien habla; el círculo queda abierto a todos, completado y enriquecido en su lectura» (pág. 214). Pero ésta es una apreciación genérica en lo que concierne a poeta como oficio. Ahora bien, cuando aparece un yo en el texto, ¿cabe identificarlo con el poeta? Para el mismo Guillén, «... la ausencia del yo histórico [es] absoluta en la gran poesía» (*Lenguaje y poesía,* 55). Por ello, la problemática del yo tiene un planteamiento textual (pág. 218). Pero además, la «conciencia es así lenguaje organizado en poema» (pág. 218), y Polo de Bernabé la presenta estructurada en un modelo de catorce funciones que surgen del análisis de «Aire nuestro» (págs. 245-46). Por otra parte, «el sujeto queda inscrito en el lenguaje como una conciencia que se busca a sí misma en la estructura de la obra» (pág. 247). Por fin, el lector también se integra en el texto, ya que contribuye a la significación general de la obra.

Según Polo de Bernabé, la conformación de la conciencia se realiza en dos dimensiones: el espacio y el tiempo. La primera se «presenta en

'Aire nuestro' [como]: 1.°, espacio extenso, que puede ser simbólico (círculo, esfera) o físico (atmósfera); 2.°, espacio interior: *duración;* 3.°, espacio ideal infinito; 4.°, espacio de la palabra...» (pág. 70). En cuanto al tiempo, en lo que concierne a «Cántico», presenta una estructura que se ordena en función de la progresión del día, por una parte, y por otra, de las estaciones en el año (pág. 137). «Clamor» complementa esta visión, porque se vincula con situaciones históricas planteadas en el momento de la producción. Por fin, «en última instancia, la obra guilleniana se nos revela en el espacio imaginativo circular y, a la vez, abierto al devenir, sostenido por una conciencia que se forma dialécticamente en el proceso de afirmación y negación del mundo y del yo e iluminado por una labor continua de inscripción en el lenguaje» (pág. 249).

Como conclusión, encuentro que la introducción representa un apretado y lúcido compendio de las ideas lingüísticas y estilísticas actuales, pero que en algunos de los casos sólo han sido aplicadas ambiguamente en el análisis textual. Sin embargo, éste no pierde en profundidad y erudición porque el crítico acierta en el uso de la *intuición crítico-poética,* tanto en el detalle como en la totalidad de la obra de Guillén.—*MYRIAM NAJT (calle del Nuncio, 7. MADRID-5).*

RESPUESTA A TANTA VIDA *

Hay palabras que se ensanchan, que se extienden. Seres que cumplen los *días con más vida* (*Luis Rosales*).

El sentimiento sin esfuerzo, dibujando los instantes, le asoma a la mirada y le desborda las manos, casi es sonido. Y al hacerlo poema es ya palabra que se ensancha, que se extiende. Y al poeta se le cumplen los días sobre los hombros, se le cumple una vida muy llena de vida, y él la acepta, la contempla con los párpados bien abiertos y acerca tanto pensamiento poblado.

Luz, luz asombrada. El camino, barro y luz, en esta existencia donde hasta lo más pequeño se hace sed para el poeta. La vida le llega incesante, abierta, a golpes de herida, a golpes de lluvia, de ternura, de verdad. El tiempo es una puerta que abre una hora necesaria, urgente a veces, amada. Se interpreta un mundo, una música, una lágrima. Los días tienden sus manos heladas o sus manos cálidas: hay un mundo atroz, hay un mundo bello. Sin misericordia se arruga un rostro, un siglo, una

* LUIS ROSALES: *Diario de una resurrección,* Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1979.

soledad o un amor, y continúan amaneciendo soles cubiertos de proyectos. La libertad palpita en la pluma de un pájaro, en la pluma de un destino, en la tecla de un piano, en aquella palabra que recuerda la pluma, el aire del piano, el piano, la arruga, la misericordia, un siglo, un amor, una soledad, una resurrección: *Diario de una resurrección,* libro de Luis Rosales, últimamente publicado. Tanto mundo, de hombre, de poeta.

De puntillas hay que entrar. Vestidos de silencio. Y escucharlo todo. Penetrar en esa humanidad acuñada de vivencias y fe. Asomarse a los espejos donde cae la nieve. Donde cae el ardor. Y existe una premura por señalar una mirada, un beso, un cuerpo o una playa, un cuerpo o un latido, un cuerpo o un insomnio. Poemas de raíz intemporal, de raíz y nube, mano extendida, tristeza, alegría, ilusión, el espejo roto, el cuerpo, la nieve salpicando mundo y cuerpo, la luz cuajada y firme, el gozo de la resurrección aun doliéndose, un primer poema donde el tiempo se establece,

... Tal vez es cierto y, sin embargo, es triste
que nuestro amor sólo puede durar mientras que dure un beso,
pero al besarte el tiempo se establece,

y donde el poema se hace memoria sin silencio, sincronizando infinitos, alentando nacimiento y cenizas: ese tiempo establecido.

Luis Rosales, con todo el esfuerzo de alentar desde esa sensibilidad tan comprometida alza, aun desde cualquier agonía, la vida, dándole forma de hora de resurrección y de poema. Vida plena de existencia, asimilada desde un caminar excavando pasos, incrementado por esa capacidad clarividente por cruzar realidades y que es caudal que conjuga su propio vivir cada mañana. Que es hora cercada—siempre «la casa encendida»—por una naturaleza perceptiva haciéndose hendidura, pasos. Pasos prendidos, como hojas, de las ramas de un reloj adquirido con la infancia. Las hojas y las horas de que habla el poeta:

... las hojas y las horas,
y se quedan suspensas en el aire como se borra en la memoria una advertencia
[inútil.

En el aire de un poeta que alienta a pensamiento abierto, y que advierte alas, rostro, alegría, diciéndolo:

... cuando llega esa hora
en que despierta al fin el jardín de los pájaros,
y siento que sus alas me golpean el rostro
buscando la salida y hallando la alegría,
y el cuerpo se hace música...

Música que aparece amordazando el vacío, la idea del abismo, el apagón, hasta hallar, en malva, una violeta húmeda,

... con su empujón de lluvia y de violetas húmedas,
hasta sentirme tuyo,
hasta nacerme,

hasta nacer, empujón de lluvia y violetas húmedas, despierto un jardín, ¿qué pájaros?, alas comunicando vuelo, murmullos, golpeando el rostro hasta encontrar la salida «hallando la alegría». Esa fuerza emocional inequívocamente aparecida para ser toda una rzón, origen de ternura. Y aunque desde otros poemas esa razón, ternura emocional, se torne fungible, pasarán segundos o eternidades de cenizas, pero volverá a ser nuevamente existencia, empujón, violetas húmedas.

Toda esa personalidad tan definida identificando a un hombre que va reconociendo a los seres y a las cosas, y reconociéndose en ellos. Autor, a través de *Diario de una resurrección,* de lo más auténtico busca, en tránsito de ternura que muestra generosamente, los contornos de la dicha y de lo agónico hasta una verdad que estremece, que sacude, que nos hace caer cuesta abajo voluntariamente, en toda su voz, deshabitándonos de cualquier forma que no sea la de sus poemas: «... y todo es cielo y una sola nube,/y todo es nieve y una misma nieve».

Hasta volver la página a un sol ancho que se descuelga sin aspavientos apresurando la nieve al fondo de la tierra, y como escora a cualquier herida, un amor,

... mientras sigues subiendo como puedes,
un amor compartido
o un andamio,
ese andamio de juntura y perdón en que consiste la alegría

un amor identificación culminante de reconocerse, de saberse con un mismo nombre, latido, beso, diálogo.

«El andamio», «La espera forma parte de la alegría», «Nadie es profeta en su espejo», «Guardo luto por alguien a quien no conozco», «Las alas ciegas», poemas en los que Luis Rosales se ha ido asomando, se ha ido quedando. Luis Rosales parece buscar, busca, la palabra apaciguar. Apaciguar el dolor y hasta el cariño, el amor, en un deseo de soslayar que se apodere hasta tal extremo de un ser que padece. De ese apaciguar arranca su equilibrio. En él ha aprendido a sumergir un tiempo encanecido y joven, que es él mismo, para relatar el proceso de caminar con los bolsillos rebosantes de sabiduría y afectos. Con las arrugas estremecidas de noches. Con el paso medido, reflexivo, sobre un folio en blanco, hasta la armonía. Y sabe reunir el corazón: «... y sé que el corazón hay

que reunirlo poco a poco,/hay que reunirlo prematuramente/para poder tenerlo justo en el momento necesario».

Luis Rosales es uno de esos seres de excepción que ampara en sí una alegría desde el dolor. En «Las alas ciegas» comienza por hablar desde un origen, arrumbando todo lo que no sea belleza, así de sencillo en esos versos únicos,

Quien no sufre se quema,
y yo recuerdo que la primera vez que nos hablamos
me mirabas con tal intensidad
que te quedabas añadida a mis ojos

en esos versos únicos en los que las alas, dice el poeta, llevan a la niñez: «... y te recuerdo niña,/y te veo despertar cada mañana en un pueblo distinto». Alas hacia esa pertinaz niñez que somos y que nos devuelve los colores y la noche de entonces cada vez, envueltos en memoria de sonrisa, lágrima o menta.

De poema en poema, *Diario de una resurrección,* paso a paso con el ruido justo, el desgarro, la dulzura, desde el aire más pequeño hasta el sollozo, desde el túnel a la luz más repartida y abierta, en un tono de esperanza indefectible: «Mi esperanza te ha hecho tal como eres cada día», verso de Leopoldo Panero con el que se fija, se señala la segunda parte del libro donde continúan reafirmándose las palabras cerca de un calor y de las horas despiertas. Calor y horas despiertas en esa definición que cubre la «Representación en tres planos de una mujer»: «... y no hay nada en tu cuerpo que no nazca al andar,/y no hay nada en el mundo que no lleve tu paso». Y es la palabra—se oyen sus cimientos—, «la palabra se convierte en espanto»,

... que el espanto no nace de vivir,
es anterior al hombre
y quien quiere evitarlo agoniza

y la palabra se convierte en mirada, en vuelo de pájaro:

Empiezo a verte ahora
y en tus ojos hay pájaros que no regresan nunca,
olas que se disgustan a fecha fija,
cicatrices que pueden despertar,
y algo tuyo, muy tuyo, que al declararse se convierte en misterio
igual que la dulzura se convierte en pregunta.

Y al pronunciarse nuevos poemas: «Por mor», «Los muertos prematuros», «Un puñado de pájaros», «Siempre hay luto en el hielo», «Algo queda en el aire», «El hilván», «Un poco de silencio», «Se llamaba Mo-

lina», «Sobre el oficio de vivir», entre otros, se está ya no leyendo, meditando, la palabra de Luis Rosales, sino en el espacio justo de un mundo que nos ha ido sujetando. Inmersos en la tierna e inquietante forma del amor y el grito, del silencio y la mirada más pequeña, porque hasta la mirada más pequeña está escrita. Y se nos antoja que es el poeta el que conviene a los versos de «Se llamaba Molina», el que se ajusta a ese decir: «... y había vivido andando». «Miraba recogiendo la vista desde atrás». Porque el poeta ha vivido andando, descalzo quizá para sentir más camino, y con la mirada añadida a cada hora. Con las pupilas fatigadas de desolación irrebatible y de ilusión apareciendo. La vida, ese sabor.

En Luis Rosales, a manos llenas. Hasta el dolor.

El dolor que se inventa nos inventa,
y ahora empieza a dolerme lo que escribo.

estas palabras ateridas,
estas palabras dichas en una calle inútil que tal vez tienen aún alumbrado de gas.

Esas palabras dichas, nunca en una calle inútil. Palabras en una calle mundo, de una luz sin ausencia.—*ELENA SANTIAGO (avda. de Santander, kilómetro 4. Azucarera [chalet]. VALLADOLID).*

LOS SILENCIOS DE DOLORES ALVAREZ

I want to hold your hand.
BEATLES

El peligro o, cuando menos, la incertidumbre que entraña cualquier comentario de un primer libro se desvanece en la presente obra [1], que reúne unas particularidades singulares, dándonos a conocer bastante exactamente el eje que vertebra su contenido. Pero no sólo ya en sí mismo, sino que se proyecta en la continuación de la obra, en lo que va a ser, en lo que puede ser. E incluso sea un fuerte riesgo el que su lectura no deje lugar a la incertidumbre.

El resultado produce un impacto inmediato, apresurado, y así está escrito el poemario. Es como si Dolores Alvarez sintiese miedo, un miedo profundo, hondo, a respirar, a detenerse, a descansar, a dormir. El enorme terror de no saber si más tarde podrá levantarse y continuar.

[1] DOLORES ALVAREZ: *A golpes del sino*, Ed. Vox, Madrid, 1979.

Y combate y destierra a todo aquello que le frene, aunque presienta que está a punto de perderse, que va a ser arrastrada a no se sabe dónde. Le falta terquedad o convencimiento como para poder regular el proceso.

Lo que sí extraña mucho es que en esta galopante carrera que emprende no existan contradicciones, intentos de vuelta atrás o cambios de sentido. Es un texto exento de paradojas. Con esto, la escritura se hace lineal, muy lineal. También están rechazados, supongo que de antemano, los conceptos que puedan ser oscuros, dobles. La palabra sale tal cual, desnuda, y produce a veces la impresión de un prosaísmo deliberado.

Pero a pesar de ello va perdiendo más la noción de sí misma. Su identidad no es algo homogéneo, consistente, sino formada de cuadros no correspondientes unos con otros, en donde se advierte sólo—que ya es bastante—una lucha consigo misma que alcanza por momentos una enorme violencia. Los fragmentos salen disparados, despedazándose. En la superficie nada o muy poco aparece. Es una línea continua sin alterar.

Por esto, y aun a riesgo de paradoja o incluso de disparate, me atrevo a definirla como poesía del silencio. Es una palabra construida a golpes, a martillazos, pero que no traspasa, que nunca traspasa los límites de sí misma. Llegados a un instante, para nada sirve describir el mundo. Vueltas concéntricas sin escapar de la órbita.

Y es justamente en esta concentración de fuerza donde al fin se rompe la linealidad. La palabra puede ser lineal; el silencio jamás. Un silencio que se conforma con el asombro, con la perplejidad que causa el no entender los porqués de lo que se ve o preguntándose aún si es cierto de verdad eso que ve. Consecuentemente, esa impresión de hermetismo que subyace de continuo en su verso. Parece un verso claro por lineal, aun apabullantemente claro, y, sin embargo, a mí me resulta un fondo inaccesible. Es una palabra directa, que impacta ya en un primer momento, y con todo no llegamos a saber su origen, o sea: nada—su término jamás podría tenerlo—, porque Dolores no puede o no quiere contarlo. Nos quedamos ignorando los resortes. Es, desde luego, la escritura del silencio.

En este indefinible silencio hay ya un componente claramente mágico que rompe los esquemas, manteniéndose en una nebulosa zona donde también el lector se pierde por la imposibilidad de racionalizarla. La barrera que se levanta termina por ser angustiosa, necesita una respuesta inmediata, urgente, y a medida que nos vamos introduciendo en la niebla más nos va costando combatirla, más vamos quedando aislados. Un sepulcro entre sepulcros.

Como única respuesta posible al aislamiento, no abandonarnos. Sentir una sujeción que no dimana de nuestro interior, pero que vamos inventando. Soñarse vinculados al fin a nuestra propia historia, aunque

no sea posible rellenar las hendiduras con imágenes tan inconcretas. Saberse presente en cada afirmación más allá de cualquier devaneo paralelo.

En el fondo de cada verso suyo no veremos jamás una sonrisa. Y esa sensación de vértigo en que nos sumerge alcanza la ruptura, el desdoblamiento. Es el peligro de parapetarnos detrás del texto, usarlo continua y exclusivamente como defensa. Olvidar que estamos siendo olvidados. Engañar o esquivar la voluntad de juntar nuestro mundo con el de los demás.

Por esto, más que un libro pesimista, como se ha dicho, yo creo que cabe hablar de un libro huidizo, resbaladizo, viscoso. Tal vez debido a que a mí me interesa más que el resultado del texto su origen. Y en este caso, su origen es profundamente oscuro, más que nebuloso. Es un deseo (acaso poco posible) angustiado de hermanar la solidaridad con el deseo de conformar la personalidad. La conciencia de sí misma con la conciencia de relación y, por tanto, de relatividad.

En esto último, sobre todo, se hace patente que el libro sea primerizo, muy temprano. Escrito en un período que su autora, tal vez con buen criterio, no quiere dejar ignorado. En este mismo sentido, la tercera parte del libro tiene algo de rebelión o contestación a las dos primeras. Aunque, como casi siempre, también aquí las divisiones resulten un tanto arbitrarias, al menos poco definidas. Pero bueno será mientras tengamos poder para hacerlo.—*EUGENIO COBO (Calatrava, 36. MADRID-5).*

DOMINGO YNDURAIN: *Introducción a la metodología literaria.* Prólogo de F. Lázaro. Col. Temas, SGEL, Madrid, 1979, 324 págs.

El profesor Luciano García Lorenzo, al frente de la colección «Temas», de SGEL, está empeñado en el noble ideal de la superación. Al menos, a nosotros así nos lo parece por la acertada captación de autores y temas que, sin duda alguna, prestigian de manera inequívoca la colección por él dirigida. Uno de los autores que desde ya corroboran nuestro anterior aserto es el profesor Domingo Yndurain, con el excelente estudio sobre *Metodología literaria* que, como obra abierta, nos ofrece en prosa ágil.

Ya en *Nota preliminar,* el profesor Domingo Yndurain nos expone cuáles han sido las ideas centrales que le han guiado a la hora de confeccionar el estudio para la imprenta: «... Me ha parecido conveniente

también plantear la materia de forma sintética, mejor que multiplicar los matices, distingos y referencias... En cuanto a los planteamientos teóricos, debo advertir que he intentado atender en lo posible a las fuentes o a las ideas básicas y no tanto a las ramificaciones que de ellas derivan. Es obvio que un libro de este tipo nunca está completo...».

El *Prólogo* corre a cargo del profesor Fernando Lázaro Carreter, y en él esboza con meridiana claridad y magisterio los presupuestos críticos más controvertidos de los tratados por su enorme incidencia en los estudios literarios, al tiempo que considera oportuno resaltar que el autor del presente estudio ha sabido replantearlos con prudencia y sagacidad no exentos de cierta polémica.

«(...) Otro punto con el que quiero subrayar mi acuerdo es la defensa que el autor hace de las perspectivas históricas, cuya expulsión ha estado a punto de producirse en nuestros estudios al ser anamatizadas por el New Criticism americano y después por la Nouvelle Critique francesa, tan gozosamente escuchadas en nuestro país y en América. Son unas páginas juiciosísimas, en las que el atrevimiento llega a tanto que hasta muestran respeto por Lanson (y, a veces, por Menéndez Pelayo)» (páginas 12-13).

El estudio objeto de nuestra reseña aparece formalmente dividido en dos partes: *I. Principales teorías sobre el hecho literario,* y *II. Historia de la literatura.*

En la parte primera, Domingo Yndurain pasa revista, selecciona y critica las principales corrientes que han informado los diversos postulados metodológicos, haciendo hincapié en aquellas que han creado «escuela» o, al menos, han propiciado una corriente crítica con mayor o menor predicamento: «(...) parece preferible atender a las manifestaciones más relevantes (que son también las más rentables) antes que perderme y perder al lector en un inacabable catálogo de nombres y obras apenas analizados, inutilizables por su misma extensión».

A partir de *El estudio de los textos literarios. Historia,* elabora al hilo de las distintas corrientes críticas—Croce, la estilística, New Criticism, Luckács, Goldman, Gustav Lanson, Barthes, el formalismo ruso, el estructuralismo de Hjelmslev y otros—su pensamiento, o mejor dicho, su posición ante el hecho literario.

No se nos escapa, pues, que ante tan dilatada exposición, el autor se recree en unos presupuestos críticos más que en otros, ya que el autor juzga *a posteriori* y, por ende, a favor de corriente (así expone y reinterpreta a Lukács, las teorías freudianas aplicadas al hecho literario, pese a sus enormes dificultades...), pero al mismo tiempo intenta recuperar, en lo positivo, teorías que, al menos aquí, no gozan en estos momentos de gran predicamento, por ejemplo, el lansonismo. A este respecto,

D. Yndurain escribe: «De la misma manera, los datos que proporcionan los estudios históricos y filosóficos sobre la situación cultural e ideológica de una época determinada son informaciones imprescindibles, tanto como vía de penetración cuanto por el valor como criterio para comprender e interpretar la obra literaria» (pág. 136, *II. Historia de la literatura).*

Tras encarar el hecho literario en su historia, y desgajarlo del hecho del lenguaje por poseer objetos de estudio diferentes, analiza la literatura en su fluir, deteniéndose en *Los textos, Fijación de textos, Caracterización de la obra literaria:* La obra literaria rebasa el campo estudiado por la lingüística, por la gramática. Habrá que analizar y describir, pues, los elementos presentes en el texto y no analizables con el concurso de estas disciplinas (pág. 209); *Los rasgos históricos de una obra literaria, La crítica interna, Los textos escritos, Las bibliotecas, La lengua, La crítica textual.*

En esta segunda parte, el autor nos va describiendo los presupuestos metodológicos más apropiados para abordar la totalidad del hecho literario y pone al lector en el camino no sólo de interpretarlos, sino de acudir a los repertorios bibliográficos como mejor procedimiento para acercarse al hecho literario.

Para terminar, nada mejor que reproducir las palabras con las que Fernando Lázaro cierra el *Prólogo:* «Otras muchas incitaciones salen de este libro merecedoras de glosa. Repito que su lectura me ha suscitado asentimientos grandes, y cuando no, dudas fértiles acerca de convicciones insuficientemente fundadas. Ojalá experimente el lector impulsos parecidos y contribuya el trabajo de Yndurain a encauzar por márgenes de rigor las inquietudes que muchos vivimos acerca del por qué y el cómo de los estudios literarios» (pág. 18).—*JESUS SANCHEZ LOBATO (Valderrodrigo, 82, 4.º izqda. MADRID-35).*

E N T R E L I N E A S

GIGLIOLA FRAGNITO: *Memoria individuale e costruzione biografica.* Argalia Editore, Urbino, 1978, 189 págs.

El punto de partida de esta investigación es la triple biografía del cardenal veneciano Gaspar Contarini, escrita por Giovanni Della Casa, Ludovico Beccadelli y Pietro Vettori, y su finalidad es descubrir los criterios historiográficos subyacentes a ellas y que definen una manera

de escribir la historia, típica de la mentalidad veneciana dominante entre los siglos XVI y XVIII.

El método elegido es el biográfico, pero la finalidad no es la meramente narrativa y/o interpretativa de una vida individual, sino, como demuestra la autora, la apologética y ejemplarizadora que corresponde a la exaltación de las vidas paradigmáticas. Estamos, pues, en el más crudo espacio de la historia como «maestra de la vida», aunque no sea precisamente una investigadora de la vida.

Varias tensiones se mueven en el tiempo de los biógrafos para condicionar su exaltación de Contarini: la Contrarreforma y la adscripción de la república veneciana a la causa papal; la necesidad de Venecia de acrisolar su propia filosofía de exaltación nacionalista («la milenaria estabilidad de Venecia, su tranquilidad interna, su opulencia, sus vastos dominios sobre las islas y la tierra firme; la conservación de su independencia aun a pesar de las calamidades que habían subyugado a los otros Estados italianos; la sabiduría de sus leyes y sus instituciones; el admirable sistema colectivo que impedía a su clase dirigente transformarse en oligarquía restricta; la posibilidad de cualquier ciudadano de llegar a los más altos puestos del Estado, que eran otorgados teniendo en cuenta sólo la calidad de los candidatos; la sobriedad de costumbres de la clase dominante; todos los lugares comunes de la *mitología* encontraron espacio en el más amplio discurso celebrativo de Contarini», explica la autora en pág. 83); la apología del pariente ilustre pedida y pagada por la familia; la eclosión de una historiografía de modelo clásico basada en el panegírico del héroe convenientemente idealizado.

No obstante este fondo común, los resultados no pueden superponerse, salvo en cuanto unos biógrafos copian a otros y se limitan a ejercer el viejo arte de la interpolación. Della Casa, iniciador de la expresión *razón de Estado,* luego tan afortunada (ver el estudio de Rodolfo de Mattei en esta misma revista, núms. 107/8, año 1958), retrata al magistrado-filósofo de la única república italiana no sometida al extranjero, ideal de la clase dominante veneciana, equilibrado, mesurado y razonable, en tanto que Beccadelli se detiene en la imagen contrarreformista, luminosa, contra un fondo de insidias lúgubres y demoníacas.

Fragnito hace un minucioso examen comparado de los textos para establecer en qué medida repiten informaciones y divergen criterios, a la vez que distingue la figura heroizada de Contarini de su verdadera acción como diplomático de la Serenísima cerca de los mayores Césares del moderno Estado absolutista (Carlos V, Francisco I).

El resultado obtenido excede largamente los estrechos márgenes de la monografía y la densidad de la búsqueda erudita. Es un estudio que

contribuye a esclarecer un momento clave de la historiografía moderna en Europa, el hiato que une o permite unir a Maquiavelo con Voltaire.—*B. M.*

SIGMUND FREUD-EDOARDO WEIS: *Problemas de la práctica psicoanalítica.* Traducción de Jacques Bodmer, nota preliminar de Martin Grotjahn, Gedisa, Barcelona, 1979, 105 págs.

Esta colección epistolar se une a otras ediciones del mismo tipo que en fecha reciente han puesto al lector en castellano en contacto con buena parte de la correspondencia freudiana (Karl Abraham y Karl Gustav Jung, por ejemplo). El corresponsal de Freud es, en este caso, Edoardo Weiss, introductor del psicoanálisis en Italia.

Weiss, médico judío triestino, y por ambas circunstancias muy ligado a la cultura germánica de la *Mitteleuropa,* conoció a Freud en 1908 y mantuvo con él una relación personal y epistolar que se prolongó hasta que ambos cientistas debieron exiliarse; Freud de Viena por Hitler y Weiss de Roma por Mussolini, ya entonces lanzado a una política solidaria con el antisemitismo hitleriano y la lucha cultural contra el «judaico» psicoanálisis.

Weiss emigró a Estados Unidos, donde siguió su carrera, para morir en 1970, a los ochenta y un años de edad. Desarrolló algunas matizaciones personales sobre temas del psicoanálisis, en especial en el campo de las paranoias, la agorafobia, la psicosis del asma bronquial y temas de identificación afectiva.

Las cartas aquí reunidas van precedidas de una breve introducción de Grotjahn sobre Weiss, y de éste sobre sus recuerdos de Freud. El texto epistolar va continuamente comentado por el corresponsal, quien agrega información y conclusiones sobre el contenido de cada carta.

La posición de Weiss acerca del maestro es objetiva, aunque en ningún momento reniega de su ascendiente intelectual. Hace hincapié, sobre todo, en las dificultades de Freud para abrirse paso en las filas médicas, donde se lo empezó considerando como neurólogo, pero despreciando como psicoterapeuta, sin entender que, como lo dice Freud repetidamente en estas cartas, el psicoanálisis era y es más un método de investigación y una hermenéutica del fenómeno humano que un sistema de cura.

Muy aprovechables son las observaciones de Weiss sobre las relaciones del maestro y sus discípulos «heréticos» (Jung, Adler, Tausk,

Federn, Otto Rank) y las explicaciones acerca de la necesidad de mantener cohesionado el núcleo original, aunque fuera de manera autoritaria, para defenderlo de la hostilidad circundante.

Lealtades y traiciones, éxitos y persecuciones, dudas y una apertura auténticamente científica en el fondo son las notas de la biografía del psicoanálisis que estas cartas permiten subrayar, con materiales de primera mano, como lo son los testimonios de estos iniciadores.—*B. M.*

MARIA MERCEDES CARRANZA: «Poemas». *Revista de Poesía Golpe de Dados,* núm. XL, vol. VII, Bogotá, julio-agosto 1979.

Decididamente, la joven poesía, tras haber esquivado la tentación culterana, ha vuelto al biografismo. En el caso de María Mercedes Carranza (Bogotá, 1945), la autora de *Vainas y otros poemas* (1972), ello es evidente. La poetisa hace girar este breve poemario en torno a una fragmentaria confesión que define como la del siglo. Esta doble apelación a lo confesional y al «siglo» evoca al romanticismo. También la frescura de un lenguaje directo—todo lo directo que puede ser el lenguaje poético—y el recurso a una convención del sentimiento cuando se juzga necesario.

Un tema que vuelve en estos versos es el cuestionamiento irónico de las convenciones comunicativas: las grandes ideas, las grandes palabras, las grandes instituciones sociales, etc. No escapa al juego la misma poesía. Valga un ejemplo: «Sirvo para oficios desuetos: /Espíritu Santo, dama de compañía, Estatua/de la Libertad, Arcipreste de Hita./No sirvo para nada».

El amor, las alternancias sexuales de voluptuosidad y mera complacencia, las costumbres domésticas cotidianas («Y cuando el miedo llega/ me voy a ver televisión/para dialogar con mis mentiras»), la inesperada vida que rompe todas las prevenciones de la memoria y la palabra («No sé si se trata de un tema/de escritores de oficio/o nada más que de la vida/que, otra vez, puede sorprendernos»), completan la ceñida temática de estos versos, servidos con un desenfado formal acorde con sus tópicos, de los que no están ausentes las duras ironías sobre la vejez prematura y la muerte aparente del propio poeta.—*B. M.*

LESZEK KOLAKOVSKI: *La filosofía positivista. Ciencia y filosofía.* Traducción de Genoveva Ruiz Ramón, Cátedra, Madrid, 1979, 262 páginas.

Marxista de cuño hegeliano y considerador del marxismo como una propuesta abierta de lectura sobre el mundo actual, Kolakovski ha dado a esta línea de pensamiento algunos de sus textos más importantes: *El hombre sin alternativas, Etica sin código, La mortalidad de la razón,* etc. Por una de las paradojas de aquel mismo mundo, debe enseñar su disciplina en los Estados Unidos.

En este libro, Kolakovski aborda la filosofía positivista como un estilo intelectual o actitud filosófica que trasciende los positivismos históricos del siglo XIX y se constituye en una opción constante del pensamiento. De este modo, rastrea las raíces de dicha opción en cierta problemática platónica (la relación entre el nombre y la realidad del objeto nombrado), y más concretamente, en algunas expresiones del pensamiento bajomedieval, como Guillermo de Ockam.

Desde luego, el grueso del texto está consagrado a la formación y desarrollo del positivismo europeo en sus diversas ramas, desde el empirismo de David Hume hasta el neopositivismo sociológico de Karl Popper y el empirismo lógico de Ludwig Wittgenstein y epígonos, pasando por la trilogía decimonónica: Comte, Spencer, Claude Bernard.

Kolakovskki sistematiza el examen valiéndose de algunas constantes e invariantes del pensamiento positivista, a saber: desdeñar los problemas relativos al modo de adquisición del saber en favor de reglas y criterios de juicios sobre el conocimiento; no establecer diferencias reales entre fenómeno y esencia; mantener una estricta relación entre saber y nombre, por un lado, y objetos singulares reales por otro; negar valor de conocimiento a los juicios de valor y a los enunciados normativos; reducir todo el saber a una ciencia de modelo empírico-natural; negar toda realidad y, por lo mismo, todo posible conocimiento relativo a las generalidades.

Por todo ello, el positivismo cobra la importancia de una voz permanente y diacrónica en la historia de la filosofía e impregna, sobre todo a partir de la segunda mitad del ochocientos, todo el saber occidental, que se da evolucionando dentro de sus coordenadas o criticando sus conclusiones típicas.

El balance de Kolakovski, sin negar los aportes del positivismo en el campo de la metodología de las ciencias y la lógica formal, tiende a apuntar las deficiencias y las implicancias represivas del positivismo en el campo filosófico.

Al rechazar toda concepción totalizadora del mundo por metafísica, el positivismo anula la posibilidad de encarar su modificación. Al desdeñar todo «deber ser» por impertinente al pensamiento que responde a las coordenadas de la realidad, también esteriliza la visión crítica de dicha realidad. Por fin, si el pensar debe ser mero reflejo biológico de las leyes de lo real, entonces la razón es un elemento antifísico, desequilibrante y, por fin, enfermizo de la realidad, lo cual no explica su presencia constante en la misma realidad, o explica que la realidad no es un orden, como quiere el positivismo, sino una propuesta abierta en la que el hombre puede intervenir para trascender lo dado.

La exposición de estos puntos está dada con austeridad y seguridad del mejor nivel por Kolakovski, quien se muestra, ante todo, como un eficacísimo expositor de la filosofía histórica. La ausencia de citas literales, fuentes y notas al pie agiliza la lectura y la hace útil, tanto para el consultor de manuales como para el enterado que busca una versión crítica del tema.—*B. M.*

GABRIEL UREÑA: *Arquitectura y urbanística civil y militar en el período de la autarquía (1936-1945).* Istmo, Madrid, 1979, 352 págs.

El análisis ideológico del discurso arquitectónico suele tropezar con un inconveniente que podría denominarse ilusión óptica. La arquitectura es un doble discurso: el de los textos que explican la obra y la obra constructiva en sí misma. Entre ellos puede haber coincidencias y disidencias. Si el analista, como ocurre a menudo, se detiene en la literatura arquitectónica sin estudiar, correlativamente, el hecho arquitectónico coetáneo, puede equivocarse por una errada selección del objeto a encarar.

Consciente de este peligro, Ureña hace un estudio perfectamente correlativo entre discurso y construcción durante el primer período del franquismo. Sus conclusiones exceden por ello el esquema corriente, que ve en la postguerra una reacción fascistizante frente a los intentos racionalistas de la Segunda República. Si ello es así a nivel de discurso doctrinario, no lo es siempre en el hecho constructivo. Buenas pruebas son dos monumentos de preguerra (la Ciudad Universitaria y los Nuevos Ministerios) que se suelen tomar como paradigmas del fascismo arquitectónico local. También es de tener en cuenta que el arquitecto por antonomasia del escorialismo autárquico, Luis Gutiérrez Soto, fue uno de los campeones del racionalismo.

En cuanto al sustrato social que soporta estas contradicciones, Ureña

da una clave muy aguda: «El drama urbanístico de los falangistas radicó en que creyeron, más o menos ingenuamente, que eran los nuevos amos y que a ellos, por tanto, correspondía la planificación del paisaje urbano...; no eran los nuevos amos, sino los nuevos siervos de los viejos amos..., y era a éstos a quienes competía, irremediablemente, la planificación urbana» (pág. 93).

El libro se articula, con gran seguridad metódica, en una introducción donde esquematiza la situación de la arquitectura española en la preguerra, una parte teórica donde se sintetizan los principios teóricos del autarquismo arquitectónico (ruralización de la ciudad para evitar concentraciones obreras, descongestión para anular el chabolismo, urbanismo orgánico y biológico a partir de la Plaza Mayor, estética imperial, vivienda social y construcción de una arquitectura a partir de la vivienda) y luego unos capítulos específicos dedicados a la arquitectura civil, militar y religiosa de la época. El panorama se completa con una minuciosa cronología de obras y una vivaz antología de textos contemporáneos, algunos ilustrativos por su contenido y otros sintomáticos (y aun divertidos) por el estilo.

Tiene especial interés la observación de Ureña sobre las construcciones militares del autarquismo, en las cuales, curiosamente, se detectan los escasos rasgos de racionalismo y actualización arquitectónica del período. El autor revela una buena lección de la crítica de arquitectura italiana: buena por lo asumida y no por la mera y pedante repetición de *slogans.*—*B. M.*

BERNARDO KORDON: *Manía ambulatoria,* con prólogo de Ulises Petit de Murat. El Ateneo, Buenos Aires, 1978, 136 págs.

De la promoción de Kordon se conocen bien en España algunos nombres: Cortázar, Sabato, Bioy Casares. Kordon milita en la primera línea de la narrativa argentina contemporánea, sin apelar a la pirotecnia técnica del primero, a la gesticulación metafísica del segundo ni a la confortable cercanía borgiana del tercero. Tiene dos virtudes escasas en una obra dilatada por cuarenta años: coherencia temática y nivel sostenido de calidad.

El lector español se hará cargo seguramente de esta producción, sin la cual es imposible entender lo que ha ocurrido en la narrativa argentina posterior, y recuperará a un escritor que, como Felisberto Hernández,

Roberto Arlt o Juan Carlos Onetti, ha tenido una acogida tardía en la Península.

El mundo temático de Kordon se centra en Buenos Aires. Y al decir centrar no se significa excluir. La capital rioplatense es punto de partida de muchos itinerarios, pero siempre punto de regreso y aun sujeto de observación a distancia y de nuevo conocimiento a la vuelta. Todo ello deja de lado severamente las complacencias del porteñismo, la incursión sensiblera del folklore targuístico y la exterioridad del color local. Kordon es un narrador de Buenos Aires, pero un narrador universal y no meramente porteño. Como la aldea de Rulfo, el Faubourg Saint Germain de Proust o la Ferrara judía de Bassani, su Buenos Aires es una manera de existir la humanidad en una circunstancia dada.

Los barrios pobres, los arrabales proletarios, los restos cada vez más escasos de la picaresca, los patios ferroviarios, son el paisaje constante sobre el cual ocurren los títulos definitivos de Kordon, novelas o colecciones de cuentos como *Reina del Plata, Domingo en el río, Los navegantes, Alias Gardelito* y la reciente *Adiós pampa mía.* En ellos no es difícil advertir la irrupción del escritor viajero por momentos entrañables de América del Sur, pero también París o Pekín, que son puntos de referencia para seguir pensando y recreando a Buenos Aires.

En el libro que ahora se reseña, los relatos, provenientes de distintas épocas, sostienen las líneas antes apuntadas. El terremoto de Chile, que no impide a unos viajeros rastrear botellas de buen vino y seguir la juerga; el argentino que en Brasil se siente en la obligación nacional de emplearse como rufiancillo; la chola boliviana que mata a su niño involuntariamente por ocultar un minicontrabando de *whisky,* al lado de viajes por las cocinas de la China inmutable o por los sótanos de Auschwitz, donde murieron tantos judíos que hablaban español (como Kordon), todo ello rodea a una de las piezas más penetrantes y claves de toda la obra kordoniana: *Viaje al Oeste.*

Desde el puerto hasta las orillas del campo, el narrador ensaya en este cuento un viaje por la espina dorsal de Buenos Aires, la calle Rivadavia, que se va internando en la noche y en la pobreza creciente de los barrios, pero también en gajos cada vez más remotos y entrañables del pasado (de nuevo Proust) hasta culminar en dos extremos: un prostíbulo suburbano de hace cuarenta y cinco años y el puerto, de donde se sale para volver infinitas veces. Dos ráfagas pueden acreditar la relación Kordon-Buenos Aires, ya esbozada: «Esta ciudad es muy difícil de comprender, y el secreto para hacerlo puede consistir en haber sido porteño y ya no serlo más... Yo no puedo alimentarme con lo que he comido en París. Debo comer aquí. Dos veces por día. Juro que no lo puedo evitar».

Mucho podría tirarse del hilo a propósito de este escritor con una obra tan fiel a niveles y preocupaciones y, a la vez, servida por una técnica discretamente verista que la aleja de todo peligro contaminante de la moda. A falta de espacio, vaya esta epigramática *Ars poética* kordoniana: «En realidad es lo único que me interesa: la calle y los hechos. En resumen: la vida. Lo demás son suposiciones, comentarios, teorías, derivados, añadidos, *ensayos*. Es decir, convencionalismo, retórica, impotencia, vanidad, hipocresía, trivialidad y resentimiento. En una palabra: literatura». En una literatura que lo es sin querer serlo está uno de los desafíos más radicales de todo escritor: narrar el mundo.—*B. M.*

EN POCAS LINEAS

GUILLERMO BOIDO: *Once poemas*. Ed. El lagrimal trifurca. Colección El búho encantado. Rosario (Argentina), 1979.

Temas esenciales como la oposición (confrontación) canto-silencio; la necesidad de nombrar en tanto que dar nombre significa fundar, ayudar a nacer; la memoria no como archivo estático, sino como flujo y reflujo que abre los caminos del conocimiento y también del olvido, son algunos de los temas esenciales de este trabajo denso y sólido de Guillermo Boido.

Nacido en Buenos Aires en 1941, profesor de ciencias, ha publicado *Situación* (1971) y *Poemas para escribir en un muro* (1975), y pese a escasez cuantitativa de su obra (sus libros siempre cobijan pocos textos), Boido es ya—sin duda—uno de los poquísimos autores originales y maduros que puede inventariar la década de los setenta en el panorama de la poesía argentina.

La palabra es para Boido instrumento de indagación metafísica y suma de descubrimientos que conduce a organizar la realidad mediante diversos artilugios, uno de ellos el juego de oposiciones, como cuando aborda la relación canto-silencio y encuentra que «*El sedimento del olvido / yace en la sangre más viva. / Luego decae. Desencadena / su perfección: el silencio*»; sin embargo, «*La luz del alba canta*», y al mismo tiempo «*Golpeado por la luz, / un pájaro ve, y calla: escucha*». Tal vez porque como escribe en el último poema, que es simultáneamente colofón y resumen: «*la vida es una voz / que olvida lo que canta*». Pero el poeta tiene el deber de nombrar (¿porque las cosas sólo existen en la medida en que son nombradas?) y en este plano vuelven a aparecer los contra-

pesos: «*Una palabra asciende y otra / desciende. Dos palabras son la voz de nadie, / pero nombran al mundo*», aunque «*A veces el mapa de la vida / orienta de otro modo sus caminos. Sus nombres / no designan, solamente / cantan. El mapa / modifica aquí o allá su escala, adquiere / los contornos de un rostro, se transforma / en un hombre. Y espera*».

En el mismo sentido la poesía es también enmascaramiento de la realidad a veces para aprovechar posibilidades miméticas, otras para superponer imágenes que actúen como puentes sucesivos que permitan descubrir las más profundas complejidades o esplendores del mundo, sus reflejos inéditos: «*Palabras por encima del silencio quieto. Máscara / de una máscara. Palabras quietas / por debajo del silencio. / Máscara de otra máscara*».

El poema número 10 merece un análisis detallado—y seguramente lo tendrá—, pero en el magro espacio que permite esta sección, lo mejor y más ilustrativo para el lector sea transcribirlo: «*Animal de mareas. De tu memoria nace. / De cuerpos como voces / se alimenta. Emerge / de la fugacidad de lo que puede ser nombrado. / Entrega / tu tiempo a otro. Dibuja / tu rasgo en el rostro de otro. Sepulta / tu recuerdo en el olvido de otro. / Y ya no eres tú, no eres otro. / Animal de mareas. Cuerpo de formas, / no de materia. Con la ferocidad de la entrega / lo aplacas. / Te abandona, simula / abandonarte. Nunca sabrás dónde se ha cumplido, ni dónde aguarda, por qué regresa, cuándo, / bajo qué piel, qué gesto, qué lejanía. / Animal de mareas. Lento animal / que asecha. En tu memoria / crece. Le has dado / tu soledad, antes de ser un canto. / Tu voz, antes de ser palabra. / Tu nombre, antes de ser corazón final, / definitivo del silencio. / Animal de mareas. Sabe de ti cuanto tú no sabes. / Es tu memoria: el verdadero sitio de la muerte*».—*H. S.*

VARIOS AUTORES: *Breve antología de cuento humorístico uruguayo.* Ed. Alcali. Colección ABC del lector. Montevideo (Uruguay), 1979.

La literatura uruguaya posee una notoria tradición humorística de muy variado espectro que abarca desde el chiste directo tipo *gag* hasta la descripción socarrona o el puro matiz verbal. La ironía puede surgir de la observación risueña de ciertos hábitos y costumbres o de una segunda lectura de situaciones aparentemente dramáticas. Pero es casi siempre mediante la descripción del lenguaje popular como los humoristas uruguayos extraen sus mejores hallazgos.

Esta breve antología (que indudablemente no agota, ni lo pretende,

la lista de autores dedicados al tema) incluye nueve nombres de diversos estilos, pero de un homogéneo espíritu de comicidad. Javier de Viana, Yamandú Rodríguez, Juan José Morosoli, José Monegal, Francisco Espínola, Julio César Castro y Mario Arregui ubican sus narraciones en el ambiente campesino, destacándose los cuentos de Francisco Espínola (cuya obra merecería una mayor atención crítica) y Javier de Viana. El clima ciudadano es el marco de los textos de Carlos Mendive, quien desarrolla su trama en Montevideo, y Enrique Estrázulas, representado por una obsesiva pesadilla que abarca capitales sudamericanas cuyos habitantes son descritos mediante una singular capacidad de observación.

El segundo aspecto a cubrir por una selección de este tipo, una vez logrado el literario, es la risa; y en este aspecto el objetivo también ha sido alcanzado.—*H. S.*

DANIEL SAMOILOVICH: *Cómo jugar y divertirse con escritores famosos.* Ed. Altalena. Madrid, 1980.

En el prólogo, Daniel Samoilovich (poeta y autor de varios trabajos especializados sobre comunicación de masas) explica: «La literatura ha ido al juego a pedirle de todo: desde temas hasta ambientes, desde ideas estructurales hasta mecanismos de creación. Y el juego, consciente de ser una entidad literaria como pocas, una especie de cuento que siempre se vuelve a contar y siempre se vuelve a leer, ha sabido darle a cada escritor lo que pedía. A lo largo de este libro—continúa—unos brevísimos apuntes reseñan la presencia del juego en la obra de algunos grandes escritores; esa presencia es múltiple y, de hecho, en el libro se incluyen juegos muy diversos. Diversos en su complejidad, que va desde una inocente adivinanza de las que divertían a los asistentes a la tertulia de Gómez de la Serna en el «Café Pombo», allá por los años 10, hasta un criptograma que supo quitarle el sueño al flemático Sherlock Holmes. Diversos también en sus características, que permitirían agruparlos en tres categorías: 1) acertijos, problemas, enigmas, cuyas soluciones se encuentran en las últimas páginas; 2) juegos sociales que son la explicitación o el desarrollo de juegos que se encuentran en diversos libros, y 3) juegos creativos, propuestas para escribir, inspiradas en la obra o en el método de trabajo de diversos autores».

Así desfilan por el libro los nombres de Edgar Poe, William Shakespeare, un amplio capítulo dedicado a André Breton, el pope de los surrealistas (quienes demostraron una particular inclinación lúdica en to-

dos sus actos y propuestas); William Burroughs, Lewis Carroll, Ray Bradbury, Guillaume, Apollinaire, Julio Cortázar, Guillermo Cabrera Infante, Edward Lear, Vladimir Nabokov y Arthur Conan Doyle. También tiene una gracia especial el capítulo dedicado a Jonathan Swift, donde Samoilovich plantea una serie de problemas matemáticos surgidos de las andanzas de Gulliver en el país de Lilliput.

El volumen puede ser utilizado, tal como expresa el título, simplemente para jugar, pero al mismo tiempo es una doble prueba: de erudición y amor a la literatura. Una demostración de que en ese sistema de cajas chinas infinitas que es la obra de un gran escritor, siempre existe una posibilidad inédita, un ángulo desconocido de abordaje.—*H. S.*

JOSE CARLOS GALLARDO: *Dolor en cera.* Colección Dulcinea. Madrid, 1979.

Nacido en Granada en 1925, José Carlos Gallardo reside en Argentina desde hace más de dos décadas. En Buenos Aires imparte cursos sobre poesía española y ha logrado—lo mismo que en España—multitud de premios. Ha publicado una veintena de libros de poesía y su amplitud de registros cubre muy distinta temática: el desarraigo, la soledad, el paso del tiempo, el elogio del paisaje, el amor, la pasión por la historia americana y el destino de aquel continente. En el poema «Un cuento» se autodefine: «*Mi vida ha consistido en relatar al niño / que soy. Escasamente, digo algo del hombre / que* a solas va conmigo. *Cuento mi memoria, / lo que no he vivido o lo que está por sucederme / como si fueran cosas de otro siglo. / ... / Tengo el don de nombrar lo que no veo / como si fuera parte de lo visto*».

En este nuevo libro, Gallardo cuenta—recuerda—momentos, imágenes de su niñez: «*Cuento una infancia como / quien cuenta un papel amarillo: / con él me he hecho pájaros / fantásticos y desmedidos, / arenas victoriosas, nubes / ligeras, torrentosos ríos, / y una tormenta laboriosa como una alfombra / que llevara volando a mi camino*».

Poseen una entrañable calidez aquellos poemas en los que Gallardo evoca a su madre, tema siempre difícil por lo trillado: «*A veces la espiaba por la puerta. / ... Otras veces, la veía en la terraza / tendiendo ropa, y me inventaba roces / de sol, pedazos de aleluya, oreos / de caleidoscopio de canciones*». Pero un día, en medio de esa paz familiar, «*un fusil apareció empuñando una bandera. La tierra se salió de madre. / Los rincones saltaron de su polvo y levantaron / un griterío de*

muertos espontáneos. Las gargantas / mostraban el sádico tatuaje de las balas». En ese «Tiempo de guerra»: «*vivir era como estar mirando a los otros. / Estábamos en la ventana limpiándonos / las telarañas de un lejano abismo mohoso. / Dios, recortado en papel de Catecismo Ripalda, / era un vacío misericordioso. / Vivir era una mano extendida en la mirada / y un pañuelo parroquial colgado de los ojos. / Más allá de la calle, por entre los silbidos / y los soldados vivos que pasaban con la muerte al hombro, / nos llegaba el rumor oloroso y caliente / de los lejanos hornos*». Otro día se produce un bombardeo: «*Habías acabado de llorar. / Como siempre. Y tenías el silencio / amontonado en las lentejas. / ... Tú en la mesa camilla remendabas / rezos y calcetines, obediencias / terribles y guitarras embriagadas. / De pronto una explosión movió los centros, / levantó gritos, derrumbó paredes, y, endemoniada, fuiste hasta el tejado, / donde el hijo, en silencio, entrevistaba a los pájaros*».

La última descripción, tal vez la definitiva de su madre, la traza Gallardo en el poema que cierra el libro: «Segunda fotografía española de mi madre», donde dice: «*Era de harina y mosto candeal, de tristeza / fina como las rejas carcelarias del cante; / y tenía en los ojos una quieta manera / de llegar como un río se asoma por el cauce. / Nunca estuvo en la vida. Se cayó desde el vientre / como en la propia sangre se caen los animales, / y quedó en la raíz / entre los hijos / amamantándose*».—*H. S.*

VICENTE ZITO LEMA: *Retorno* (edición bilingüe castellano-holandés). Ed. SKAN. Amsterdam (Holanda), 1980.

Nacido en Buenos Aires en 1939, Vicente Zito Lema integra la llamada generación del 60. Ha publicado, entre otros títulos, *Tiempo de niñez,* 1964; *Pueblo en la costa,* 1966; *Feudal cortesía en la prisión del cerebro,* 1970; *Blues largo y violento,* 1971, y recientemente, en Barcelona, *In memoriam a los caídos,* 1979. Es también autor de libros periodísticos y de varios ensayos sobre literatura e historia argentina. Fundó y dirigió las revistas *Cero* y *Talismán,* y fue una de las voces más críticas de ciertas actitudes que él juzgó conformistas de parte de su propia generación. A él se debe el redescubrimiento del poeta Jacobo Fijman, quien a causa de permanecer internado en un manicomio los últimos años de su vida había provocado un manto de olvido sobre su

labor; además se destacó como activo periodista y abogado defensor de presos políticos.

Desde una poesía signada por influencias surrealistas, donde la libre asociación y el regusto por la imagen parecían ser sus principales características, junto con cuidadoso manejo de la palabra, Zito Lema evolucionó hacia una temática signada por los acontecimientos socio-políticos que han marcado los últimos años de la vida argentina. A medida que la realidad se endurecía, también su palabra comenzaba a despojarse de ropajes, a quedar desnuda, a convertirse en una acusación. Sin embargo, en ningún momento Zito Lema descendió al panfleto, e incluso en sus poemas más combativos *(Blues largo y violento,* por ejemplo) la magia —aunque salpicada de sangre—reaparecía una y otra vez, como negándose a ser vencida, derrotada por la muerte.

Ahora desde Amsterdam llega su más reciente producción compuesta de sólo seis poemas, donde el horror de las desapariciones y la desolación del destierro aparecen una y otra vez como una constante. Sin embargo, no es ésta una poesía llorosa ni está revestida de pura lamentación; por el contrario, en medio de tanta tristeza, desde el fondo del dolor, Zito Lema regresa con una palabra optimista, con fe en el amor como destino final del hombre. Como lo demuestra en uno de sus poemas, en el que recomienda: «*Poeta del mañana guardián de la alegría / No olvides que un poeta de este tiempo / Alumbró la bóveda de duelos con rostro humano / A caballo del dolor*».

El largo poema «Los 40 en Amsterdam», en el que relata su solitario cumpleaños de axiliado en una ciudad extraña, habrá de integrar —sin duda—esa antología (aún en formación) que habrá de edificarse con los muchos trabajos que han producido estos difíciles años de la historia americana más reciente.—*HORACIO SALAS (López de Hoyos, 462, 2.° B. MADRID-33).*

LECTURA DE REVISTAS

NOS QUEDA LA PALABRA

Tras publicar una serie de diez números en los que, además de obras de autores jóvenes, aparecían trabajos monográficos dedicados a un autor consagrado: Miguel Hernández, León Felipe, José Hierro, por ejemplo, la revista se mantuvo algún tiempo sin aparecer, aunque como compensación dio origen a la Editorial Taranto y a su excelente colección de poesía *Nos queda la palabra.*

En la segunda época la publicación aparece renovada, con una impecable presentación gráfica (cosa rara, casi carente de erratas) y con un homogéneo plantel de colaboraciones correspondientes a una temática centrada en la poesía, aunque se incluye también una muestra narrativa en cada número. La idea del equipo responsable de *Nos queda la palabra* (Alfredo Buxán, Manuel Hurtado, Adolfo Navas, Luis Nieto, Ana del Olmo, Juan José Ordóñez, Jorge Regaño, Silvia Remplun, Carmelo Sancho y Gerardo Torres) es incluir en sus páginas trabajos de autores latinoamericanos que, pese a la notoriedad que ostentan en sus respectivos países, resultan poco conocidos en España, junto con los de autores españoles jóvenes.

En el número 3-4, correspondiente al mes de febrero de este año, se incluyen poemas de Víctor Botas *(El sol pone las manos / en la piedra. Pasan / dos grandes ojos verdes. / No me miran. Se ocultan / bajo la piel del agua / las rosas del crepúsculo),* del peruano Jesús Cabel, de Néstor Carmona *(El mar inventó la cámara lenta, las cosas transparentes / y la vida (excepto para los abogados). / Yo soy un abogado. Pretérita medusa es mi alma. En nada se diferencian el jardín del mar: / ambos seducen y se igualan en placer y en alimentos),* de Carmen López Alonso, ocho textos de Sabas Martín dedicados al tema del mar, del argentino Manuel Ruano *(Aquí crezco quemado con una memoria hechizada por la duda. Y nadie se salva de lo que invade / la nostalgia. Ni el canto de la nueva piel. Ni los ojos amados que han de brillar eternamente. Ni el reflejo que nace de la permanencia. / Ni el pecado. Ni la gloria. / Restos son de una lejana luz en el huerto oliente de los ojos perdidos. Lejana luz de restos)* y de Francisco Solano.

La sección de narrativa está cubierta por dos argentinos, uno novel y otro consagrado: Mariano Aguirre publica su cuento «Mejor así» y el excelente novelista Héctor Tizón da prueba de su impecable manejo del idioma propio del Norte de su país en dos cuentos breves, donde cada palabra desempeña el papel exacto y donde no sobra un solo adjetivo: «El ladrón» y «Mazariego».

Domicilio de *Nos queda la palabra:* Paseo de la Chopera, 13, 1.°, C. Madrid-5.

CUADERNOS DEL GUAYAS

Esta nueva entrega de la veterana publicación de la ciudad de Guayaquil (Ecuador) incluye en esta nueva entrega correspondiente al año 1979 varios homenajes: uno a Benjamín Carrión, otro a Jorge Carrera Andrade, otro a Augusto Sacotto Arias y otro a Jorge Icaza. Además

se incluye un extenso y variado homenaje a Nicaragua, en el cual aparecen las firmas de Sonia Manzano, Fernando Cazón Vera, Fernando Artieda, Carlos Eduardo Jaramillo, Guillermo Tenén Ortega, Enrique Jaramillo Levi, Teresinka Pereira, Ernesto Cardenal, Ernesto Gutiérrez, Gabriela Mistral y Sergio Ramírez. Entre estos textos merecen destacarse especialmente unas viejas páginas del año 1928 de Gabriela Mistral sobre el general Sandino: «(él) carga sobre sus hombros vigorosos de hombre rústico, sobre su espalda viril de herrero o forjador, con la honra de todos nosotros. Gracias a él la derrota nicaragüense será un duelo y no una vergüenza; gracias a él, cuando las zancadas de botas de siete leguas que es la norteamericana vaya bajando hacia el Sur, los del Sur se acordarán de "los dos mil de Sandino" para hacer lo mismo». Y agrega más adelante en esta nota rescatada que ha pasado el medio siglo de escrita: «Echa este rectángulo de suelo un aroma de santidad que purifica el resto deshonrado y hace recordar y bajar la cara a los que malamente llegan a dominar semejante lote de gentes y de naturaleza».

También conviene destacar el breve prólogo a los poemas políticos de su compatriota Ernesto Gutiérrez escrito por Cardenal, en donde anota: «La poesía nicaragüense se ha caracterizado, entre otras cosas, por ser una poesía revolucionaria. Es revolucionaria desde Rubén. La poesía no necesita tratar del imperialismo para ser revolucionaria—subraya—. La verdadera revolución del poeta—en cuanto tal—es la que él hace en su propia poesía, aunque ésta trate sólo del amor o de las flores».

El erudito ensayo de William John Straub sobre Jorge Carrera Andrade, por su parte, ayuda a una mejor comprensión del autor del poeta de *Llave del fuego,* cuya obra aún no ha sido dimensionada en toda su importancia.

Entre los descubrimientos se encuentra el nombre de un nuevo poeta, al que habrá que seguirle la pista: Raúl Vallejo Corral, quien en los tres poemas que publica se muestra como una voz de singular interés.

Como se sabe, dirige *Cuadernos del Guayas,* desde hace años, el poeta Cristóbal Garcés Larrea.

Domicilio de *Cuadernos del Guayas:* Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas. Guayaquil (Ecuador.—*H. S.*

PUBLICACIONES RECIBIDAS

LIBROS

ABELLÁN, José Luis, y otros: *El año cultural español 1979*, Editorial Castalia, Madrid, 1979, 277 págs.

ACOSTA, Joseph de: *Historia natural y moral de las Indias*. Edición preparada por Edmundo O'Gorman, Fondo de tura Económica, México, 1979, 444 páginas.

ACHUGAR, Hugo: *Ideología y estructuras narrativas en José Donoso*, Centro de Estudios Latinoamericanos «Rómulo Gallegos», Caracas, 1979, 330 págs.

ADOUM, Jorge Enrique: *No son todos los que están. Poemas (1949-1979)*, Seix Barral, Barcelona, 1979, 268 págs.

AGUIRRE, José Luis, y otros: *Motín de cuenteros*, Prometeo, Valencia, 1979, 307 págs.

ALBALA, Alfonso: *Sonetos de la sed y otros poemas*, Ediciones Rialp, Madrid, 1979.

ALBERTI, Rafael: *Poemas de Punta del Este. Buenos Aires en tinta china*, Seix Barral, Barcelona, 1979, 89 págs.

ALBERTI, Rafael: *Canciones del alto valle del Aniene*, Seix Barral, Barcelona, 1979, 179 págs.

ALBERTI, Rafael: *El matador (poemas escénicos)*, Seix Barral, Barcelona, 1979, 108 págs.

ALBORNOZ, Aurora de: *Hacia la realidad creada*. Palabras iniciales de Ricardo Gullón. Península, Barcelona, 1979, 240 págs.

ALONSO, Rodolfo: *Señora vida*, Galerna, Buenos Aires, 1979, 75 págs.

ALVAREZ QUIÑONES, Roberto: *1916: ocupación yanqui de la República Dominicana*, Casa de las Américas, La Habana, 1978, 59 págs.

ALVIZ, Jesús: *El frinosomo vino a Babel*, Universitas Editorial, Badajoz, 1979, 170 págs.

ALVIZ, Jesús: *He amado a Wagner (memoria biliosa: anverso)*. Edición del autor, Cáceres, 1978, 62 págs.

ALVIZ ARROYO, Jesús: *Luego, ahora háblame de China*. Edición del autor, Cáceres, 1977, 190 págs.

AMADO, Jorge: *Tierras del sinfín*, Luis de Caralt, Barcelona, 1979, 339 págs.

AMORÓS, Andrés: *Introducción a la literatura*, Castalia, Madrid, 1979, 238 páginas.

ANDÚJAR, Manuel: *Fechas de un retorno (poesía)*, Ed. Ambito Literario, Barcelona, 1979.

Antología de poesía hispana. Vol. IV: «Del modernismo a la generación del 27». Traducción al árabe de Mahmud Sobh. Prólogo de Jesús Riosalido. Selección de Francisco Utray. Instituto Hispano-Arabe de Cultura, Madrid, 1979, XXVIII más 203 págs.

Antropología y feminismo. Textos compilados y prologados por Olivia Harris y Kate Young. Anagrama, Barcelona, 1979, 300 págs.

Antropología política. Textos compilados por J. R. Llobera y prologados por M. G. Smith. Anagrama, Barcelona, 1979, 364 págs.

ARANDA AZNAR, José: *La culpa*, Saltés, Madrid, 1979, 140 págs.

ARBELECHE, Jorge: *El amor y la muerte en la poesía española*. Estudios sobre San Juan de la Cruz, Antonio Machado, Federico García Lorca y Vicente Aleixandre. Ed. Acalí, Montevideo, 1978.

ARBELECHE, Jorge: *Los ángeles oscuros*. Edición de la balanza, Montevideo, 1976.

ARBELECHE, Jorge: *Los caminos de Antonio Machado*, Ed. Cuaderno de Literatura, Montevideo, 1978.

ARESTI, Gabriel: *Maldan behera. Harri eta herri*. Edición bilingüe de Javier Atienza. Cátedra, Madrid, 1979, 393 páginas.

AYER, A. J.: *Ensayos filosóficos*. Traducción de Francisco Béjar. Ariel, Barcelona, 1979, 262 págs.

AYER, A. J.: *Los problemas centrales de la filosofía*, Alianza, Madrid, 1979, 261 páginas.

AZANCOT, Leopoldo: *Fátima la esclava*, Argos Vergara, Barcelona, 1979, 235 páginas.

BARTOLOMÉ, PONS, Esther: *La interpretación del «Carpe Diem» en Lope de Vega*. Separata de «Azor», Barcelona, 1979, 11 págs.

BARTOLOMÉ PONS, Esther: *Miguel Delibes y su guerra constante*, Ambito Literario, Barcelona, 1979, 88 págs.

BÉCQUER, Gustavo Adolfo: *Rimas y otros poemas*. Introducción de Jorge Campos, Alianza, Madrid, 1979, 126 páginas.

BELLOW, Saúl: *La víctima*. Traducción de José Luis López Muñoz. Alianza, Madrid, 1979, 285 págs.

BELLVER, C. G.: *El mundo poético de Juan José Domenchina*, Editora Nacional, Madrid, 1979, 353 págs.

BENÍTEZ REYES, Felipe: *Estancia en la heredad*, «Revista Pandero», Rota, 1979, s/n.

BERMÚDEZ-CAÑETE, Federico: *Paisajes vividos*, Ed. Cuadernos de Anade, Granada, 1979.

BERMUDO AVILA, J. M.: *Conocer Engels y su obra*, Dopesa, Barcelona, 1979, 159 págs.

BISCHOFF, Efraín U.: *Córdoba, los ratones y las llaves*, Centro Interamericano de Desarrollo de Archivos, Córdoba (Argentina), 1979, 51 págs.

BLAKE, William: *Matrimonio del cielo y el infierno. Los cantos de experiencia*. Traducción de Soledad Capurro. Prólogo de Luis Cernuda. Visor, Madrid, 1979, 207 págs.

BLANCO, Alberto: *Giros de faros*, Fondo de Cultura Económica, México, 1979, 124 págs.

BOTELHO, Afonso: *Origem e atualidade do civismo*, Ministerio da Comunicaçao Social, Lisboa, 1979, 141 págs.

BUNSE, Heinrich A. W.: *O vinhateiro*, URGS, Porto Alegre, 1978, 116 págs.

CABRERA, Vicente-BOYER, Harriet (Editors): *Critical views of Vicente Aleixandre's poetry*, Society of spanish and spanish-american studies, Nebraska, 1979.

CABRERA INFANTE, Guillermo: *La Habana para un infante difunto*, Ed. Seix Barral, Biblioteca Breve, Barcelona, 1979.

CAMPBELL, Federico: *Pretexta*, Fondo de Cultura Económica, México, 1979, 132 páginas.

CARDENAL, Ernesto: *Antologia poetica*. Seleçao e traduçao de Paulo de Carvalho Neto. Salamandra, Río de Janeiro, 1979, 102 págs.

CASTRO, Concepción de: *La revolución liberal y los municipios españoles (1812-1868)*, Alianza, Madrid, 1979, 236 págs.

CAVAFY, C. P.: *Cien poemas (poesía)*, Monte Avila Editores, Caracas (Venezuela), 1979.

CONRAD, Joseph: *Tifón. El negro del «Narciso»*. Traducción de Ricardo Baeza. Planeta, Barcelona, 1980, 246 páginas.

COOPER, David: *El lenguaje de la locura*. Traducción de Alicia Ramón García. Ariel, Barcelona, 1979, 201 págs.

Corona poética a Vicente Aleixandre. Taller de poesía, Voz, Madrid, 1979, 130 págs.

CORRIENTE, Federico: *Las Mu'allaqat. Antología y panorama de Arabia preislámica*, Instituto Hispano-Arabe de Cultura, Madrid, 1974, 141 págs.

COSTA SAIGNES, Miguel: *Vida de los esclavos negros en Venezuela*. Ed. Casa de las Américas. Colección Nuestros Países. La Habana (Cuba), 1979.

CROISSANT, Klaus: *Proceso en la República Federal Alemana*, Anagrama, Barcelona, 1979, 126 págs.

CUADRA, Angel: *Poemas en correspondencia (desde prisión)*. Edición bilingüe con traducción inglesa de Donald D. Walsh. Solar, Washington-Miami, 1979, 69 págs.

Cuarenta años de poesía española. Estudio preliminar y notas de Miguel García Posada. Cincel-Kapelusz, Madrid, 1979, 243 págs.

CHARLES, Gérard-Pierre: *Haití: la crisis ininterrumpida 1930-1975*, Casa de las Américas, La Habana, 1979, 84 págs.

CHOMSKY, Noam: *Reflexiones sobre el lenguaje*, Ariel, Barcelona, 1979, 387 páginas.

DELIBES, Miguel: *Castilla, lo castellano y los castellanos* (fotografías de Alberto Viñals), Ed. Planeta, Barcelona, 1979.

DELIBES, Miguel: *Un mundo que agoniza* (ilustraciones de José Ramón Sánchez), Plaza y Janés, Barcelona, 1979, 166 págs.
DESCARTES, René: *Discurso del método.* Traducción, estudio preliminar y notas de Risieri Frondizi. Alianza, Madrid, 1979, 172 págs.
DESIDERATO, Adrián: *30 poemas escritos en invierno (poesía),* Ed. El Bardo, Barcelona, 1979.
DÍAZ PLAJA, Guillermo: *Modernismo frente a noventa y ocho.* Prólogo de Gregorio Marañón. Espasa-Calpe, Madrid, 1979, 372 págs.
DÍAZ RUEDA, Alberto: *Cualquier día en la ciudad,* Plaza y Janés, Barcelona, 1979, 316 págs.
DÍEZ DEL CORRAL, Luis: *Velázquez, la monarquía e Italia,* Espasa-Calpe, Madrid, 1979, 292 págs.
DORFLES, Gillo: *El devenir de la crítica,* Espasa-Calpe, Madrid, 1979, 270 págs.
DUPUY, Jean Pierre-ROBERT, Jean: *La traición de la opulencia.* Traducción de Hugo Acevedo. Gedisa, Barcelona, 1979, 276 págs.

EGGERS LAN DE TELEKI, Beatriz: *Carriego y su poesía del barrio del 900,* B. Casta Amic, México, 1977, 141 páginas.
ELITIS, Odiseo: *Cincuenta poemas,* Colección Literaria del Museo, Ciudad Real, 1979, 71 págs.
ENZENSBERGER, Hans Magnus: *Mausoleo, 37 baladas de la historia del progreso,* Anagrama, Barcelona, 1979, 126 páginas.
ERCILLA, Alonso de: *La Araucana.* Edición de Marcos Morínigo e Isaías Lerner. Castalia, Madrid, 1980. Dos volúmenes: 438 y 483 págs., respectivamente.
ESQUILOR, Mariano: *Mensaje a Fenicia. Luz, sombra y silencio. Vida, guerrilla y muerte,* Aldebarán, Sevilla, 1980, 122 págs.
ESTEFANÍA MOREIRA, Joaquín: *La Trilateral, internacional del capitalismo. El poder de la Trilateral en España,* Akal, Madrid, 1979, 156 págs.
ESTRELLA GUTIÉRREZ, Fermín: *Sonetos de la vida interior,* Losada, Buenos Aires, 1979, 58 págs.
Estudio económico de América Latina, Naciones Unidas, Santiago de Chile, 1978, 560 págs.
EYSENCK, H. J.: *La rata o el diván (ensayos),* Alianza Editorial, Madrid, 1979.

FARACO, Sergio: *Urartu,* URGS, Porto Alegre, 1978, 103 págs.
FERNÁN CABALLERO: *La familia de Alvareda* (edición de Julio Rodríguez Luis), Clásicos Castalia, Madrid, 1979.
FERNÁN CABALLERO: *La gaviota.* Edición, introducción y notas de Carmen Bravo-Villasante. Clásicos Castalia, Madrid, 1979, 340 págs.
FERNÁNDEZ, Lluis: *El anarquista desnudo,* Anagrama, Barcelona, 1979, 229 páginas.
FERNÁNDEZ, Wilfredo: *El libro de Wilfredo (poesías completas),* Ed. Playor, Madrid, 1979.
FERNÁNDEZ CALVO, Manuel: *Parábola de las tentaciones,* Oriens, Madrid, 1979, 63 págs.
FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto: *Introducción a José Martí,* Casa de las Américas, La Habana, 1978, 216 págs.
FERNÁNDEZ DE RIBERA, Rodrigo: *Los anteojos de mejor vista. El Mesón del mundo.* Edición de Víctor Infantes de Miguel. Ed. Legasa Literaria, Madrid, 1979.
FIERRO, Alfredo: *Sobre la religión. Descripción y teoría,* Taurus, Madrid, 1979, 260 págs.
FLORIÁN, Mario: *Poemas,* Casa de las Américas, La Habana, 1979, 140 páginas.
FONT, Domenec: *Conocer Einsenstein y su obra (ensayo),* Ed. Dopesa, Barcelona, 1979.
FRAGNITO, Gigliola: *Memoria individuale e construzione biografica,* Ed. Publicaciones de la Univ. de Urbino, 1979.
FRANCÍSQUEZ GUZMÁN, A.: *Justo Franco,* Caracas, 1976, 255 págs.
FREUD, Sigmund-ABRAHAM, Karl: *Correspondencia,* Editoria Gedisa, Barcelona, 1979.
FREUD, Sigmund-WEISS, Edoardo: *Problemas de la práctica psicoanalítica,* Editorial Gedisa, Barcelona, 1979.

GALÁN, Joaquín: *Ni el desorden del fuego (poesía),* Colección Koral, Barcelona, 1979.
GALLARDO, José Carlos: *Dolor en cera,* Colección Dulcinea, Madrid, 1979, 51 páginas.
GALLEGOS LARA, Joaquín: *Las cruces sobre el agua,* Casa de las Américas, La Habana, 1979, 285 págs.
GAMBARO, Griselda: *Dios no nos quiere contentos* (narrativa), Ed. Lumen, Colección Palabra menor, Barcelona, 1979.

GARAUDY, Roger, y otros: *Idéologies et pratiques discursives. Etudes sociocritiques,* Université de Montpellier, 1979, 239 págs.

GARCÍA MARTÍN, José Luis: *Autorretrato de desconocido. Jugar con fuego,* Avilés, 1979, 50 págs.

GARCÍA SÁNCHEZ, Jesús: *Entrevistas con la historia,* Planeta, Barcelona, 1976, 155 págs.

GARCÍA TAMAYO, Malula: *En pos del folklore,* Instituto Universitario Pedagógico Experimental, Barquisimeto, 1978, 101 págs.

GIBSON, Ian: *El vicio inglés,* Planeta, Barcelona, 1980, 333 págs.

GIMPEL, Jean: *Contra el arte y los artistas o el nacimiento de una religión.* Traducción de Juana Bignozzi. Gedisa, Barcelona, 1979, 172 págs.

GODOY, Roberto, y OLMO, Angel: *Textos de cronistas de Indias y poemas precolombinos,* Editora Nacional, Madrid, 1979, 345 págs.

GÓMEZ CAFFARENA, José, y otros: *En favor de Bloch. Con un inédito de Ernst Bloch,* Taurus, Madrid, 1979, 143 páginas.

GÓMEZ PIN, Víctor: *Conocer Descartes y su obra* (ensayo), Ed. Dopesa, Barcelona, 1979.

GONZÁLEZ-ALLER, Faustino: *Operación Guernika,* Argos Vergara, Barcelona, 1979, 237 págs.

GONZÁLEZ ESTEVA, Orlando: *El mundo se dilata, Ediciones Isimir,* s/l., 1979, 86 págs.

GOTS, Ronald: *El libro de consulta de la mujer embarazada,* Ed. Gedisa, Barcelona, 1979.

GOYTISOLO, Juan: *Makbara,* Seix Barral, Barcelona, 1980, 222 págs.

GRUNBERG, Noemí: *Yoares* (poesía), Editorial Aguilar, Madrid.

GUERRA, Sergio-PRIETO, Alberto: *Cronología del movimiento obrero y de las luchas por la revolución socialista en América Latina (1850-1916),* Casa de las Américas, La Habana, 1979, 63 páginas.

GUIDO, Beatriz: *La invitación,* Losada, Buenos Aires, 1979, 197 págs.

HARDY, Thomas: *Tess D'Uberville,* Alianza, Madrid, 1979, 500 págs.

HAYMAN, David: *Guía del «Ulises».* Traducción de Gonzalo Díaz Migoyo. Espiral, Madrid, 1979, 220 págs.

HERNÁNDEZ, José: *Martín Fierro.* Prólogo de José Prats Sariol. Casa de las Américas, La Habana, 1979, 279 págs.

HERNÁNDEZ, Ramón: *Presentimiento de lobos.* Prólogo de Angel María de Lera. Espasa-Calpe, Madrid, 1979, 230 páginas.

HERNÁNDEZ, Ramón: *Pido la muerte al rey,* Argos Vergaras, Barcelona, 1979, 341 págs.

HERRANZ, Julio: *Armas de sueño y cuerpo,* Pandero, Rota, 1979.

HESSE, Herman: *Lecturas para minutos* (narrativas), Alianza Editorial, Madrid, 1979.

Historia de América Latina. Hechos, documentos, polémica. Tomo 1: «España en 1492», de Miguel Angel Ladero Quesada. Tomo 2: «América antes del Descubrimiento», de Mariano Aguirre y Graciela Colombo. Tomo 3: «Colón, el Caribe y las Antillas», de Rafael Ruiz de Lira. Tomo 4: «México y Cortés», de David Viñas. Editorial Hernando, Madrid, 1979; 307, 271, 249 y 271 págs., respectivamente.

HOFFMANN, Werner: *Los aforismos de Kafka.* Traducción de Oscar Caeiro. Fondo de Cultura Económica, México, 1979, 165 págs.

HÖLDERLIN, Friedrich: *El archipiélago* (poesía). Edición bilingüe. Estudio y traducción de Luis Díaz del Corral. Alianza Editorial, Madrid, 1979.

Homenaje a Pablo Iglesias en el año del centenario. Fundación Pablo Iglesias, Madrid, 1979, 203 págs.

HOROZCO, Sebastián de: *Representaciones.* Edición, introducción y notas de Fernando González Ollé. Clásicos Castalia, Madrid, 1979, 214 págs.

HOTCHNER, A. E.: *Sofía, vivir y amar,* Bruguera, Barcelona, 1979, 288 págs.

HUIZI, María Elena: *El destierro,* Fundarte, Caracas, 1979, 43 págs.

IBARBURU, Juana de: *Antología (Poesía y prosa 1919-1971).* Prólogo y selección de Jorge Arbeleche. Ed. Losada, 1977.

IBN ZAYDUN: *Poesías.* Edición y traducción al árabe de Mahmud Sobh. Prólogo de Elías Terés. Instituto Hispano-Arabe de Cultura, Madrid, 1979, 101 páginas.

ALDECOA, Ignacio: *A Collection of Critical Essays,* edited by Ricardo Landeira and Carlos Mellizo. University of Wioming, 1977, 142 págs.

INDIO JUAN: *Los que habitamos el sur,* Mare Nostrum, Madrid, 1979, 78 págs.

JANÉS, Clara: *Antología personal (1959-1979),* Adonais, Rialp, Madrid, 1979, 119 págs.

JANÉS I OLIVÉ, Josep: *Poesía (1934-1959)*, Plaza y Janés, Barcelona, 1979, 96 páginas.

JIMÉNEZ, Francisco (Editor): *The identification and analysis of chicano literature*. Bilingual Press, New York, 1979, 411 págs.

JIMÉNEZ, José Olivio: *El simbolismo*, Taurus, Madrid, 1979, 350 págs.

JOLY, Monique; SOLDEVILA, Ignacio, y TENA, Jean: *Panorama du roman espagnol contemporain (1939-1957)*. Etudes sociocritiques. Université de Montpellier, 1979, 357 págs.

JOVELLANOS, Gaspar Melchor de: *Poesía. Teatro. Prosa*. Antología por José Luis Abellán. Taurus, Madrid, 1979, 364 páginas.

Jóvenes narradores de Anzoategui, Sucre y Nueva Esparta. Compilación y notas: Benito Yrady. Fundarte, Caracas, 1979, 120 págs.

KAES, René-ANZIEU, Didier: *Crónica de un grupo*. Traducción de Hugo Acevedo. Gedisa, Barcelona, 1979, 242 páginas.

KIERKEGAARD, Soren: *El concepto de la angustia*. Espasa-Calpe, Madrid, 1979, 189 págs.

LAMMING, George: *En el castillo de mi piel* (narrativa). Ed. Casa de las Américas, La Habana (Cuba), 1979.

LAPASSADE, Georges: *El analizador y el analista*. Traducción de Hugo Acevedo. Gedisa, Barcelona, 1979, 246 páginas.

LAPLANTINE, François: *Introducción a la etnopsiquiatría* (ensayo), Ed. Gedisa, Barcelona, 1979.

LARRA, Mariano José de: *Antología fugaz*. Prólogo y selección de Francisco Umbral. Alianza, Madrid, 1979, 222 páginas.

LEFEBVRE, Henri: *Hacia el cibernantropo. Una crítica de la tecnocracia*, Gedisa, Barcelona, 1980, 182 págs.

LEGENDRE, Pierre: *El amor del censor. Ensayo sobre el orden dogmático*. Anagrama, Barcelona, 1979, 304 págs.

LEMOINE, Gennie y Paul: *Teoría del psicodrama*. Traducción de Víctor Fischmann. Prólogo de Pacho O'Donnell. Gedisa, Barcelona, 1979, 338 págs.

LENNON, John-DYLAN, Bob: *Dos trovadores del siglo XX*. Gobernación del Distrito Federal, Caracas, 1979, 53 págs.

LENTINI, Javier: *Museo de máquinas* (poesía), Ed. Prometeo, Valencia, 1979.

LEÑERO, Vicente: *El evangelio de Lucas Gavilán*, Seix Barral, Barcelona, 1979, 308 págs.

LEZCANO, Ricardo: *El divorcio en la Segunda República*, Akal editor, Madrid, 1979, 346 págs.

LONDON, Jack: *Relatos de los mares del sur*, Alianza Editorial, Madrid, 1979, 165 págs.

LÓPEZ, Julio: *Poesía y realidad en Rafael Morales* (ensayo), Ed. Ambito Literario, Barcelona, 1979.

LLERENA, Edith: *Canto a España* (poema), Ed. La gota de agua, Madrid.

MACHADO, Manuel: *Poesías*, Alianza, Madrid, 1979, 115 págs.

MANEGAT, Julio: *Ellos siguen pasando*, Rotativa, Barcelona, 1979.

MARCH, Ausías: *Obra poética completa*. Edición de Rafael Ferreres. Fundación Juan March-Editorial Castalia, Madrid, 1979. Dos volúmenes, 444 y 458 páginas, respectivamente.

MARGHESCOU, Mircea: *El concepto de literariedad. Ensayo sobre las posibilidades de una ciencia de la literatura*, Taurus, Madrid, 1979, 125 págs.

MARIO, José: *Nombre*, Ediciones La Gota de Agua, Madrid, 1979.

MÁRQUEZ CARRERO, Andrés: *Apuntaciones críticas al «Diccionario de andinismos» de Jaime Ocampo Marín*. Universidad de los Andes, Mérida (Venezuela), 1979, 95 págs.

MARRODÁN, Mario Angel: *Arteta, maestro pintor* (ensayo), Ed. Comunicación Literaria de Autores, Bilbao (España).

MAUPASSANT, Guy de: *El horla y otros cuentos fantásticos*, Alianza, Madrid, 1979, 183 págs.

MAYORAL, Marina: *Cándida otra vez*, Ambito Literario, Madrid, 1979, 102 páginas.

MEDEIROS, Paulina: *El faetón de los Almeida*, Puntal, Montevideo, 1966, 212 páginas.

MENA, Juan de: *Laberinto de fortuna*. Edición de John G. Cummins. Cátedra, Madrid, 1979, 206 págs.

MENA CANTERO, Francisco: *Espejos en el fondo del vaso*, Ambito Literario, Barcelona, 1979, 102 págs.

MEOLA, Emma: *Accordi* (poesía), Argalia editore Urbino, Italia, 1979.

MERETTA, Jorge: *Alusiones*, Colección Angaro, Sevilla, 1979, 26 págs.

MIGNOGNA, Eduardo: *Cuatrocasas*, Plaza y Janés, Barcelona, 1979, 119 págs.

MIGUEL, Jesús M. de (con la colaboración de Carmen Domínguez-Alcón): *El mito de la inmaculada concepción,* Anagrama, Barcelona, 1979, 158 págs.

MODERN, Rodolfo: *Historia de la literatura alemana,* Fondo de Cultura Económica, México, 1979, 370 págs.

MOLERO, Juan Carlos: *Iriépal* (poesía). Ed. Ambito Literario, Barcelona, 1979.

MOLINA, César Antonio: *Ultimas horas en Lisca Blanca,* Diputación Provincial, León, 1979, 60 págs.

MOLINA, Tirso de: *El bandolero.* Edición de André Nougué (Ed. Clásicos Castalia), Madrid, 1979.

MONTAÑO ARROYO, Germán: *Croares en rotación,* Arte en Movimiento Contemporáneo, La Paz, 1979, 110 págs.

MONTEMAYOR, Carlos: *Abril y otros poemas,* Fondo de Cultura Económica, México, 1979, 91 págs.

MONTESINOS, Rafael: *Poesía (1944-1979),* Plaza y Janés, Barcelona, 1979, 257 páginas.

MORÁN, Gregorio: *Adolfo Suárez, historia de una ambición,* Planeta, Barcelona, 1979, 401 págs.

MORATORIO, Arsinoe: *La mujer y su tiempo,* Cuadernos literarios de la Asociación de Escritores Venezolanos, Caracas, 1979, 47 págs.

MÚSICA *(Para una semántica del ritmo).* Casa de las Américas, La Habana (Cuba), 1979.

NANDINO, Elías: *Cerca de lo lejos,* Fondo de Cultura Económica, México, 1979, 70 págs.

Neurosis y genialidad. Compilación de Johannes Cremerius. Prólogo de Carlos Castilla del Pino. Taurus, Madrid, 1979, 233 págs.

NINYOLES, Rafael Ll.: *Madre España,* Prometeo, Valencia, 1979, 172 págs.

NISBET, Robert: *La sociología como forma de arte,* Espasa-Calpe, Madrid, 1979, 206 págs.

Noite Nos Andes. I Concurso de Literatura, URGS, Porto Alegre, 1977, 59 páginas.

OLMO, Lauro: *Golfos de bien,* Plaza y Janés, Barcelona, 1980, 172 págs.

ONETTI, Juan Carlos: *Dejemos hablar al viento,* Bruguera-Alfaguara, Barcelona, 1979, 256 págs.

OROZCO, Olga: *Obra poética,* Corregidor, Buenos Aires, 1979, 196 págs.

ORTEGA, Julio: *La cultura peruana. Experiencia y conciencia,* Fondo de Cultura Económica, México, 1978, 138 páginas.

OSSOTT, Hanni: *Memoria en ausencia de imagen. Memoria del cuerpo,* Fundarte, Caracas, 1979, 142 págs.

OWEN, Gilberto: *Obras.* Edición de Josefina Procopio. Prólogo de Alí Chumacero. Fondo de Cultura Económica, México, 1979, 318 págs.

PALAU, Xavier: *Atardecer en la fábrica,* Aeda, Gijón, 1979, 87 págs.

PANERO, Leopoldo María: *Narciso,* Visor, Madrid, 1979, 118 págs.

PAZ, Octavio: *In/mediaciones,* Seix Barral, Barcelona, 1979, 265 págs.

PÉREZ, Carlos Federico: *El pensamiento y la acción en la vida de Juan Pablo Duarte.* OEA y Universidad Pedro Henríquez Ureña, Santo Domingo, 1979, 238 págs.

PÉREZ GALDÓS, Benito: *O'Donnell* (novela), Ed. Alianza Hernando, Madrid, 1979.

PINEDA NOVO, Daniel: *Bajo la piel del amor,* ACIDE, Coria, 1979, s/n.

PINEDA NOVO, Daniel: *Coria y El Rocío. Noticias históricas.* Real e Ilustre Hermandad de Nuestra Señora del Rocío, Coria, 1979, 124 págs.

PITA, Juana Rosa: *Eurídice en la fuente,* Solar, Miami-Washington, 1979, 70 páginas.

Poesía argentina contemporánea. Tomo I, parte primera: Horacio Armani, Edgar Bayley, Amelia Biagioni, Manuel Castilla, Juan José Ceselli, Carlos Alberto Débole. Tomo I, parte segunda: Alberto Girri, Roberto Juárroz, Enrique Molina, Olga Orozco, Alfredo Veiravé, Rubén Vela. Fundación Argentina para la Poesía, Buenos Aires, 1978, 743 págs.

FRATES PICCOLI, Elbio: *De um mealheiro de estórias,* URGS, Porto Alegre, 1977, 119 págs.

PRIETO, A.-MARÍN, N.: *Religión e ideología en el imperio romano,* Akal, Madrid, 1979, 109 págs.

PUCCINI, Darío: *La palabra poética de Vicente Aleixandre,* Ariel, Barcelona, 1979, 332 págs.

QUEVEDO, Francisco de: *Historia de la vida del buscón* (edición facsímil de la de 1626, fuera de comercio), Espasa-Calpe, Madrid, 1979, 85 págs.

QUEVEDO, Francisco de: *El Buscón. Escritos breves.* Introducción de Pedro Henríquez Ureña. Losada, Buenos Aires, 1979, 210 págs.

QUIÑONES, Fernando: *Las mil noches de Hortensia Romero,* Planeta, Barcelona, 1979, 281 págs.

RADAELLI, Sigfrido: *Poesía parcial (1965-1975)*, Losada, Buenos Aires, 1979, 75 páginas.

RADAELLI, Sigfrido: *Poesía total (1965-1975)*. Prólogo de Guillermo Ara. Plus Ultra, Buenos Aires, 1978, 189 págs.

RAMOS, Graciliano: *Angustia*, Alfaguara, Madrid, 1978, 270 págs.

Resumen Literario El Puente 7, Ediciones La Gota de Agua, Madrid, 1979.

REVISTAS LITERARIAS MEXICANAS MODERNAS: *Gladios* (1916) y *La nave* (1916). Edición facmisimilar. Presentación de Octavio G. Barreda, 368 págs.

RIBEIRO FILIPOUSKI, Ana Mariza-ZILBERMAN, Regina: *Erico Verissimo e a literatura infantil*, URGS, Porto Alegre, 1978, 78 págs.

RINCÓN, Luciano: *Borradores para un manifiesto de los monos* (novela), Legasa Literaria, Madrid, 1979.

RIVAS, Rafael Angel: *Fuentes documentales para el estudio de Rufino Blanco Fombona*. Centro de Estudios Latinoamericanos «Rómulo Gallegos», Caracas, 1979, 244 págs.

RIVERO PÉREZ, Francisco: *El sentimiento amoroso en la poesía de Daniel Pineda Novo*, s/d., 1979.

RODRÍGUEZ, José Luis: *Origen de las especies* (poesía), Ed. Publicaciones Porvivir independiente, Zaragoza, 1979.

RODRÍGUEZ MÉNDEZ, José María: *Los herederos de la promesa*, Plaza y Janés, Barcelona, 1979, 288 págs.

ROJAS, Armando: *Historia de las relaciones diplomáticas entre Venezuela y los Estados Unidos*, I, 1810-1899. Ediciones de la Presidencia de la República, Caracas, 1979, 399 págs.

ROMERO, Alberto: *Desde el pueblo donde vivo*. Ediciones contra viento y marea, New Jersey, 1978, 53 págs.

ROMERO, Armando: *El poeta de vidrio*, Fundarte, Caracas, 1979, 90 págs.

ROUSSEAU, Jean Jacques: *Las confesiones*, Espasa-Calpe, Madrid, 1979, 548 páginas.

RUNCIMAN, Steven: *Vísperas sicilianas. Una historia del mundo mediterráneo a finales del siglo XIII*. Traducción de Alicia Bleiberg. Alianza, Madrid, 1979, 335 págs.

RUSE, Michael: *La filosofía de la biología*. Traducción de Ignacio Cabrera Calvo-Sotelo. Alianza, Madrid, 1979, 270 págs.

SÁBATO, Ernesto: *Apologías y rechazos*, Seix Barral, Barcelona, 1979, 170 págs.

SAGARDÍA, Angel: *Chapí*, Espasa-Calpe, Madrid, 1979, 141 págs.

SAINZ, Javier: *Diálogos heterodoxos sobre la libertad, la propiedad y Dios*. Edición de autor. Madrid, 1978, 136 páginas.

SÁNCHEZ-ALBORNOZ, Claudio: *Confidencias*. Prólogo de Carlos Seco Serrano. Espasa-Calpe, Madrid, 1979, 251 págs.

SÁNCHEZ OSTIZ, Miguel: *Pórtico de la fuga*, Ambito Literario, Barcelona, 1979, 122 págs.

SANTANA, Lázaro: *Las aves*, Fablas, Palmas de Gran Canaria, 1979, 76 págs.

SANTIAGO, Elena: *Acidos días*. Prólogo de Dámaso Santos. Novelas y Cuentos, Madrid, 1980, 247 págs.

SAVATER, Fernando: *Criaturas del aire*, Planeta, Barcelona, 1980, 182 págs.

SCHARER-NUSSBERGER, Maya: *Rómulo Gallegos: el mundo inconcluso*, Monte Avila, Caracas, 1979, 246 págs.

SEMO, Enrique: *Historia del capitalismo en Méjico (Los orígenes: 1521-1763)*, Casa de las Américas, La Habana, 1979, 306 págs.

SERRANO, Pío E.: *A propia sombra* (poesía), Ed. Nudo al alba, Barcelona, 1979.

SMITH, Patti: *Babel*, Anagrama, Barcelona, 1979, 205 págs.

SOBH, Mahmud: *Kitab para dos guitarras*, Real Musical, Madrid, 1979, 95 páginas.

SOLDEVILA DURANTE, Ignacio: *La novela desde 1936*, Alhambra, Madrid, 1980, 482 págs.

SOREL, Andrés: *El perro castellano* (novela), Ed. Legasa Literaria, Madrid, 1979.

SORESCU, Marín: *La juventud de Don Quijote*. Edición bilingüe con traducción del rumano de Lolita Tautu. Prólogo de George Galinescu. Editorial Eminescu, Bucarest, 1979, 220 págs.

STEVENS, Wallace: *Poemas*. Versión de Andrés Sánchez Robayna. Plaza y Janés, Barcelona, 1980, 232 págs.

STEVENSON, R. L.: *El diablo de la botella y otros cuentos*. Traducción de José Luis López Muñoz. Alianza, Madrid, 1979, 230 págs.

SZINETAR, Vasco: *Esto que gira*, Fundarte, Caracas, 1979, 49 págs.

TEJADA GÓMEZ, Armando: *Dios era olvido*, Albia, Irún, 1979, 211 págs.

TOBAR, Francisco: *Pares o nones* (novela), Ed. Planeta, Barcelona, 1979.

TOKAREV, S. A.: *Historia de las religiones*, Akal, Madrid, 1979, 530 págs.

TOLSTOI, Leon: *Cartas*. Traducción de Pedro Mateo Merino. Planeta, Barcelona, 1979, 234 págs.

TOMEO, Javier: *El castillo de la carta cifrada,* Anagrama, Barcelona, 1979, 107 págs.
TORRE, Amalia V. de la: *Jorge Mañach, maestro del ensayo,* Universal, Miami, 1978, 259 págs.
Tres documentos de nuestra América, Ed. Casa de las Américas, La Habana (Cuba), 1979.
TRÍAS, Eugenio: *Tratado de la pasión,* Taurus, Madrid, 1979, 174 págs.
TUGUES, Albert: *Fernando Pessoa, el vagabundo de los cuatro violines,* Conservatorio de las Artes del Libro, Barcelona, 1978, 17 págs.

UPDIKE, John: *Golpe de Estado,* Bruguera, Barcelona, 1979, 351 págs.
UPPENDAHL, Klaus: *A negaçao em português,* URGS, Porto Alegre, 1979, 79 páginas.
URRUTIA, Jorge: *Del estado, evolución y permanencia del animo* (poesía), Editorial Publicaciones Porvivir independiente, Zaragoza, 1979.

VALLE-INCLÁN, Ramón del: *La guerra carlista,* II: «El resplandor de la hoguera». «Gerifaltes de antaño». Espasa-Calpe, Madrid, 1979, 254 págs.
VALLEJO, César: *Los heraldos negros,* Losada, Buenos Aires, 1979, 105 págs.
VALLEJO, César: *Poemas humanos,* Losada, Buenos Aires, 1979, 160 págs.
VALLEJO, César: *Trilce,* Losada, Buenos Aires, 1979, 123 págs.
VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel: *Cuestiones marxistas* (novela), Anagrama, Barcelona, 1979, 143 págs.
VILLALÓN, Fernando: *Poesías.* Edición y traducción al árabe de Mahmud Sobh. Estudio de José María de Cossío. Instituto Hispano-Arabe de Cultura, Madrid, 1976, XXVI más 133 págs.
VILLARI, Rosario: *La revuelta antiespañola en Nápoles. Los orígenes (1587-1647),* Alianza, Madrid, 1979, 292 páginas.
VILLÓN, François: *Poesía completa.* Edición al cuidado de Gonzalo Suárez. Visor, Madrid, 1979, 302 págs.

WINCKLER, Lutz: *La función social del lenguaje fascista,* Ariel, Barcelona, 1979, 157 págs.

YANKO, Aroni: *Pasión y abstracción en «Veinte poemas de amor y una canción desesperada», de Pablo Neruda,* Editora Nacional, Madrid, 1979, 210 páginas.

REVISTAS

Agustinus. Revista trimestral publicada por los padres agustinos recoletos, números 95-96, julio-dieciembre de 1979.
Aisthesis. Revista del Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile, núm. 11, Santiago de Chile, 1978.
Albaida. Revista de poesía. Primavera-verano de 1979, año II, núm. 8, Zaragoza.
Alisma. Literatura y artes. Año II, tomo I, núm. 5. Barcelona, otoño 1979.
Anales de la Real Academia de Medicina. Año 1979, tomo XCVI, Instituto de España, Madrid, 152 págs.
Annali. Istituto Universitario Orientale. Napoli, luglio 1979, págs. 357-550.
Apocalipsis Cero, núm. 6, Madrid, noviembre de 1979.
Apocalipsis Cero, año II, núm. 7, diciembre 1979.
Apocalipsis Cero, año II, núm. 8, Madrid, enero 1980.
Aquario. Revista internacional de poesía, Ginebra-Buenos Aires, núm. 1, 1977.
Archivo Agustiniano. Revista de estudios históricos publicada por los PP. Agustinos, núm. 181, Valladolid, enero-diciembre de 1979.
Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística, tomo LXI, número 186, Sevilla, 1978, 207 págs.
Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística. Segunda época. Tomo LXI. Número 187. Sevilla, 1978.
Asclepio. Archivo iberoamericano de historia de la medicina y antropología médica. Volumen XXIX, año 1977. Instituto «Arnau de Vilanova». Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
Aurora. Revista israelí de actualidad. Año XVI. Jerusalén, agosto 1979.
Azahara. Núm. 6, noviembre-diciembre 1979.
Bananas. Octubre 1979, núm. 3, 28 páginas.

Bibliografía teológica comentada del área iberoamericana. Instituto Superior Evangélico de Estudios Teológicos. Buenos Aires, 1976.
Boletín del Instituto de Estudios Asturianos, núms. 96-97, año XXX, Oviedo, enero-agosto de 1979.
Boletín Informativo de la Fundación Juan March, núm. 88, diciembre de 1979.

Boletín Informativo de la Fundación Juan March, núm. 89, Madrid, enero de 1980.
Boletín Informativo de la Fundación Juan March, núm. 90, febrero de 1980.
Boletín mensual de Estadística. Ministerio de Economía. Instituto Nacional de Estadística. Madrid, septiembre-octubre 1979, núms. 417/8.
Boletín Nicaragüense de Bibliografía y Documentación. Biblioteca del Banco Central de Nicaragua, septiembre-octubre de 1979.
Bulletin Analytique de Documentation Politique, Economique et Sociale Contemporaine. 34ème année, 1979, numéro 10. Fondation Nationale des Sciences Politiques, Paris.

Camp de L'Arpa. Revista de literatura, número 69, Barcelona, noviembre de 1979, 66 págs.
Camp de L'Arpa. Revista de Literatura, número 71, enero de 1980.
Candil. Revista de flamenco. Peña flamenca de Jaén, septiembre-octubre 1979, núm. 5.
Capela. Boletín de información personal de un hombre que vive en el campo. Almendral (Badajoz), julio 1978.
Capela. Boletín de información personal de un hombre que vive en el campo. Número 6, Almendral (Badajoz), octubre 1979.
Casa de las Américas, núm. 115, La Habana (Cuba), julio-agosto 1979.
Castillos de España. Publicación de la Asociación Española de Amigos de los Castillos. Segunda época. Diciembre 1979.
Cehila. Boletín núm. 18. Bogotá, junio de 1979.
Coloquio-Letras, núm. 15, Lisboa, septiembre de 1979.
Coloquio-Letras, núm. 52, Lisboa novembro de 1979. Fundaçao Calouste Gulbenkian.
Conjunto, núm. 40 (Teatro Latinoamericano Casa de las Américas, La Habana [Cuba], 1979).
Contornos. Cuadernos de Creación e Investigación Estudiantil. Revista de los estudiantes del Programa de Estudios Intensivos de la Universidad de Puerto Rico. Primer semestre de 1978/9.
Convivium. Revista bimestral de Investigaçao e Cultura, março-abril 1979, Sao Paulo, págs. 219-320.
Correo de la UNESCO, año XXXIII, enero 1980.
Crítica, noviembre de 1979, núm. 669, Madrid, 44 págs.
Crítica, núm. 670, diciembre de 1979.
Crítica, núm. 671, Madrid, enero de 1980.
Crítica, núm. 672, febrero de 1980.

Diálogos. Arte, letras, ciencias humanas. Volumen 15, núm. 5, septiembre-octubre 1979, México.
Diwan 5/6, Barcelona, 1979.

El Universitario (Universidad de El Salvador), septiembre de 1979.
El Universitario. Universidad de El Salvador, núm. 19, noviembre 1979, 16 páginas.
El Universitario. Universidad de El Salvador, época V, núm. 20, 30 de noviembre de 1979.
El Universitario. Universidad de El Salvador, época VI, núm. 22, enero de 1980.
El Universitario. Universidad de El Salvador, época VI, núm. 23, enero de 1980.
El Viejo Toro. Revista mensual, núm. 38, noviembre 1979, Barcelona, 74 págs.
Escandalar, vol. 2, núm. 3, julio-septiembre 1979, Nueva York.
Estudios de Deusto, vol. XXVI, fascícul 61, Bilbao, julio-diciembre 1978.

Fablas (Revista de Arte y Literatura), númer 72, febrer de 1978, Las Palmas de Gran Canaria.
Fablas (Revista de Arte y Literatura), número 73, mayo de 1978, Las Palmas de Gran Canaria.
Fablas (Revista de Arte y Literatura), número 74, abril de 1979, Las Palmas de Gran Canaria.
Filosofar Cristiano. Revista semestral, año II, núms. 3/4, Córdoba (Argentina), 1978.

Gaceta del Fondo de Cultura Económica, febrero de 1979, México.
Gaceta del Fondo de Cultura Económica. Nueva época, núms. 100/101, abril-mayo 1979, México, 23 págs.
Gaceta del Fondo de Cultura Económica. Nueva época, junio de 1979, número 102; ídem, julio de 1979, número 103.
Gaceta del Fondo de Cultura Económica. Nueva época, núm. 104, agosto 1979; núm. 105, septiembre 1979.
García Lorca Review, vol. VII, números 1 y 2, Spring, 1979.

Historia 16, núm. 43.
Historia 16, año IV, núm. 44, Madrid, 128 págs.

Historia 16. Número extra dedicado a «España, siglo XVII». Año IV, extra XII, Madrid, diciembre de 1979.
Historia 16, año V, núm. 46, febrero de 1980.
Hora de Poesía. Publicación bimestral, número 1, Barcelona, 1978.
Hora de Poesía, núms. 4/5, Barcelona, 1979.
Humboldt. Berna, núm. 69, año 20, 1979.

Instituto de España: Anales de la Real Academia Nacional de Medicina. Año 1979, tomo XCVI. Cuadernos segundo y tercero. Sesiones científicas.
Insula, núm. 394, septiembre de 1979.
Insula. Revista bibliográfica de ciencias y letras, núm. 395, año XXXIV, octubre de 1979.

Jabega. Revista de la Diputación Provincial de Málaga. Cuarto trimestre de 1979.

Kantil. Revista de literatura, núm. 13, San Sebastián, febrero de 1979.

La Palabra. Revista de literatura chicana. Vol. 1, núm. 1, primavera de 1979, Phoenix.
La República. Vocero de la democracia argentina en el exilio. Año III, número 11, febrero de 1980.
Letras. Organo del Departamento Académico de Humanidades. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, números 84/85, segundo semestre 1976.
Letras de Deusto. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Deusto. Números 17 y 18, enero-junio y julio-diciembre de 1979.
Liminar. Revista bimensual de literatura y arte. Tenerife (Canarias), núm. 3, septiembre-octubre 1979.
Litoral, núms. 85-86-87, Torremolinos (Málaga).
Loreto. Revista literaria trimestral da Associaçao Portuguesa de Escritores, número 4, verao 1979.

Mabat. Publicación del Instituto Central de Relaciones Culturales Israel-Iberoamérica, España y Portugal, núm. 9. Jerusalén, diciembre 1979.
Márgenes, núm. 0, Murcia, octubre 1979.
Miscelánea. Revista Literaria. Llerena (Badajoz), julio de 1979, 19 págs.
Monsalvat. La música para todos. Octubre de 1979, núm. 65, Barcelona.
Montsalvat. La música para todos. Noviembre 1979, núm. 66, Barcelona, páginas 579-640.
Monsalvat. La música para todos. Número 67, diciembre 1979, Barcelona.
Montsalvat. La música para todos. Enero 1980, núm. 68.

Neon de Suro. Fullet monogràfic de divulgació. Mallorca, abril 1979, s/n.
Nicaragua: Comercio Exterior 1977. Banco Central de Nicaragua, 1978, 330 páginas.
Novedades técnicas e industriales. Boletín núm. 3, Valencia, noviembre 1978.
Nueva Estafeta, núm. 11, octubre de 1979, Madrid.
Nueva Estafeta, núm. 12, noviembre de 1979.
Nueva Estafeta, núm. 13, diciembre de 1979.

Oclae, año XIII, núms. 5/6, La Habana, 1979.
Oclae. Revista mensual de la Organización Continental Latinoamericana de Estudiantes, año XIII, núms. 7, 8 y 9.

Paradigma. Letras y artes noveles. Epoca I, núm. 1, enero-febrero 1980, Madrid.
Pensamiento. Revista de investigación e información filosófica, núms. 138/9, volumen 35, abril-septiembre 1979, Madrid, 400 págs.
Pensamiento. Revista de investigación e información filosófica, núm. 140, volumen 35, Madrid, octubre-diciembre 1979.
Pensamiento. Revista de investigación e información filosófica, núm. 141, volumen 36, Madrid, enero-marzo 1980.
Politeia. Instituto de Estudios Políticos. Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1977, 443 págs.
Plural, núm. 94.
Plural. Revista cultura de Excelsior. Segunda época, vol. IX-III, núm. 99, México, diciembre 1979.
Proyección Teológica. Revista de teología y mundo actual. Año XXVII, número 116, Granada, enero-marzo 1980.

Razón y Fe. Revista mensual publicada por la Compañía de Jesús, septiembre-octubre de 1979.
Razón y Fe. Revista hispanoamericana de cultura, núm. 982, tomo 200, Madrid, noviembre de 1979, 257-367 páginas.

Razón y Fe. Revista hispanoamericana de cultura, núm. 983, tomo 200, diciembre 1979.

Razón y Fe. Revista hispanoamericana de cultura, núm. 984, tomo 201, Madrid, enero de 1980.

Repertorio Americano, núm. 2, enero, febrero, marzo de 1978; núm. 4, julio, agosto, septiembre de 1978. Heredia. Costa Rica.

Revista de Literatura Hispanoamericana. Centro de Estudios Literarios de la Facultad de Humanidades y Educación. Universidad del Zuliä, Maracaibo (Venezuela), núms. 8, 9, 10 y 11, años 1975/6.

Revista Portuguesa de Filosofía, tomo XXXV, outubro-dezembro 1979, y Suplemento Bibliográfico 63/64. Braga, 1979, págs. 209-448.

Revista de la Universidad de Yucatán, enero-febrero de 1979 y marzo-abril de 1979, Mérida, Yucatán (México).

Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales, núm. 89, julio-septiembre de 1977.

Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales, núm. 90, Universidad Autónoma de México, octubre-diciembre de 1977.

Revista Mexicana de Cultura, VII época, números 88 y 90, México, septiembre de 1979.

Seminarios. Sobre los ministerios de la Iglesia. Vol. 25, octubre-diciembre 1979. Instituto Vocacional «Maestro Avila», Salamanca.

Shalom. Organo de los estudiantes y egresados de cursos en Israel. Jerusalén, 1979.

SIC, año XLI, núm. 410, diciembre de 1978, Caracas (Venezuela).

SIC, año XLII, núm. 418, septiembre/octubre 1979, Carãcas.

SIC, año XLII, núm. 417, julio-agosto de 1979, Caracas.

Studium. Revista cuatrimestral de filosofía y teología. Vol. XIX, fascículo 3. Institutos pontificios de teología y de filosofía, Madrid, 1979.

Studi Urbinati di Storia Filosofia e Letteratura, núms. 1-2, 1978, Univ. de Urbino.

Suburbio. Con el arte de nuestro tiempo, año 10, núm. 17, Buenos Aires, octubre de 1979.

Symposium, núm. 3. Fall, 1979. Publicada por la Universidad de Syracusa.

Tristana. Poesía. Jerez de la Frontera (Cádiz), s/f.

Tristana, núm. II, Jerez, 1980.

Universidad de La Habana, núm. 208, abril-junio 1978.

Universidad de La Habana. Memoria anuario, curso 1976/77.

Versus. Um jornal de política, cultura e *idéias.* Sao Paulo, año 4, núm. 33, agosto 1979.

Versus. Um jornal de política, cultura e idéias. Sao Paulo, año 4, núm. 34, setembro 1979.

Visión. Publicación del Instituto Central de Relaciones Israel-Iberoamérica, España y Portugal. **Núm. 8** Jerusalén, septiembre-octubre de 1979.

Vozes. Revista de Cultura. Ano 73. Volume LXXIII. Agosto 1979. Río de Janeiro, 80 págs.

Vozes. Revista de Cultura. Ano 73. Volume LXXIII. Setembro 1979. Río de Janeiro, 80 págs.

Vozes. Revista de Cultura. Ano 73. Volume LXXIII. Núm. 8. Petrópolis, outubro 1979.

Vuelta. Revista mensual, núm. 35, octubre 1979.

Vuelta. Revista mensual, núm. 36, noviembre de 1979, México, 72 págs.

Vuelta. Revista mensual, núm. 37, volumen 4, México, diciembre de 1979.

Vuelta. Revista mensual, núm. 38, México, enero de 1980.

Xátiva Fira d'Agost 1979. Ajuntament de Xátiva, Associaciò d'Amics de la Costera, 1979, 120 págs.

Zona Franca. Revista de Literatura. III época, núms. 15/16, septiembre-diciembre 1979, Caracas, 76 págs.

Zum Zum. Plaquetas de poesía internacional. San Antonio de Padua, Argentina. Números 5 al 8, diciembre 1979.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

REVISTA MENSUAL DE CULTURA HISPANICA

LA REVISTA DE AMERICA PARA EUROPA
LA REVISTA DE EUROPA PARA AMERICA

Dirección, Secretaría Literaria y Administración:

INSTITUTO DE COOPERACION IBEROAMERICANA
Avenida de los Reyes Católicos, 4. Teléf. 244 06 00 (288)
Ciudad Universitaria
MADRID-3

PRECIOS DE SUSCRIPCION

	Pesetas	*$ USA*
Un año	1.750	30
Dos años	3.500	60
Ejemplar suelto	150	2,5
Ejemplar doble	300	5
Ejemplar triple	450	7,5

Nota.—El precio en dólares es para las suscripciones fuera de España.

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Don ....,

con residencia en ....,

calle de ...., núm. ....,

se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ...., a partir del número ...., cuyo importe de .... pesetas se compromete

a pagar contra reembolso / a la presentación de recibo (1).

Madrid, ... de .... de 198......

El suscriptor,

La Revista tendrá que remitirse a las siguientes señas: ....

....

(1) Táchese lo que no convenga.

Cuadernos Hispanoamericanos

HOMENAJE A DAMASO ALONSO

NUMEROS 280-282 (OCTUBRE-DICIEMBRE DE 1973)

COLABORAN

Ignacio AGUILERA, Francisca AGUIRRE, Vicente ALEIXANDRE, Manuel ALVAR, Manuel ALVAR EZQUERRA, Elsie ALVARADO, Elena ANDRES, José Juan ARROM, Eugenio ASENSIO, Manuel BATAILLON, José María BERMEJO, G. M. BERTINI, José Manuel BLECUA, Carlos BOUSOÑO, Antonio L. BOUZA, José Manuel CABALLERO BONALD, Alfonso CANALES, José Luis CANO, Gabriel CELAYA, Carlos CLAVERIA, Marcelo CODDOU, Pablo CORBALAN, Victoriano CREMER, Raúl CHAVARRI, Andrew P. DEBICKI, Daniel DEVOTO, Patrick H. DUST, Rafael FERRERES, Miguel J. FLYS, Ralph DI FANCO, José GARCIA NIETO, Ramón de GARCIASOL, Valentín GARCIA YEBRA, Charlynne GEZZE, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Hans Ulrich GUMBRECHT, Matyas HORANYI, Hans JANNER, Luis JIMENEZ MARTOS, Pedro LAIN, Rafael LAPESA, Francisco LOPEZ ESTRADA, Leopoldo de LUIS, José Gerardo MANRIQUE DE LARA, José Antonio MARAVALL, Oswaldo MAYA CORTES, Enrique MORENO BAEZ, José MORENO VILLA, Manuel MUÑOZ CORTES, Ramón PEDROS, J. L. PENSADO, Galvarino PLAZA, Alberto PORLAN, Fernando QUIÑONES, Jorge RAMOS SUAREZ, Stephen RECKERT, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Luis ROSALES, Fanny RUBIO, Francisco SANCHEZ CASTAÑER, Miguel de SANTIAGO, Leif SLETSJOE, Rafael SOTO VERGES, Eduardo TIJERAS, Manuel VILANOVA, José María VIÑA LISTE, Luis Felipe VIVANCO, Francisco YNDURAIN y Alonso ZAMORA VICENTE

730 pp., 450 ptas.

Cuadernos Hispanoamericanos

HOMENAJE A JUAN CARLOS ONETTI

NUMEROS 292-294 (OCTUBRE-DICIEMBRE DE 1974)

COLABORAN

Francisca AGUIRRE, Fernando AINSA, Leticia ARBETETA, Armand F. BAKER, José María BERMEJO, Antonio L. BOUZA, Alvaro, Fernando y Guido CASTILLO, Enrique CERDAN TATO, Jaime CONCHA, José Luis COY, Juan Carlos CURUTCHET, Raúl CHAVARRI, Josep CHRZANOWSKI, Angela DELLEPIANE, Luis A. DIEZ, María EMBEITA, Jesús FERNANDEZ PALACIOS, José Antonio GABRIEL Y GALAN, Joaquín GALAN, Juan GARCIA HORTELANO, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Rosario HIRIART, Estelle IRIZARRY, Carlos J. KAISER, Josefina LUDMER, Juan Luis LLACER, Eugenio MATUS ROMO, Eduardo MILAN, Darie NOVACEANU, Carlos Esteban ONETTI, José OREGGIONI, José ORTEGA, Christian de PAEPE, José Emilio PACHECO, Xavier PALAU, Luis PANCORBO, Hugo Emilio PEDEMONTE, Ramón PEDROS, Manuel A. PENELLA, Rosa María PEREDA, Dolores PLAZA, Galvarino PLAZA, Santiago PRIETO, Juan QUINTANA, Fernando QUIÑONES, Héctor ROJAS HERAZO, Guillermo RODRIGUEZ, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Marta RODRIGUEZ SANTIBAÑEZ, Doris ROLFE, Luis ROSALES, Jorge RUFFINELLI, Gabriel SAAD, Mirna SOLOTEREWSKI, Rafael SOTO, Eduardo TIJERAS, Luis VARGAS SAAVEDRA, Hugo J. VERANI, José VILA SELMA, Manuel VILANOVA, Saúl YURKIEVICH y Celia de ZAPATA

750 pp., 450 ptas.

Cuadernos Hispanoamericanos

HOMENAJE A OCTAVIO PAZ

NUMEROS 343-344-345 (ENERO-MARZO DE 1979)

COLABORAN

Jaime ALAZRAKI, Laureano ALBAN, Jorge ALBISTUR, Manuel ANDUJAR, Octavio ARMAND, Pablo del BARCO, Manuel BENAVIDES, José María BERMEJO, José María BERNALDEZ, Alberto BLASI, Rodolfo BORELLO, Alicia BORINSKY, Felipe BOSO, Alice BOUST, Antonio L. BOUZA, Alfonso CANALES, José Luis CANO, Antonio CARREÑO, Xoan Manuel CASADO, Francisco CASTAÑO, Antonio COLINAS, Gustavo CORREA, Edmond CROS, Alonso CUETO, Raúl CHAVARRI, Eugenio CHICANO, Luys A. DIEZ, David ESCOBAR GALINDO, Ariel FERRARO, Joseph A. FEUSTLE, Félix Gabriel FLORES, Javier GARCIA SANCHEZ, Carlos García OSUNA, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Eduardo HARO IBARS, José María HERNANDEZ ARCE, Graciela ISNARDI, Zdenek KOURIM, Juan LISCANO, Leopoldo de LUIS, Sabas MARTIN, Diego MARTINEZ TORRON, Blas MATAMORO, Mario MERLINO, Julio MIRANDA, Myriam NAJT, Eva Margarita NIETO, José ORTEGA, José Emilio PACHECO, Justo Jorge PADRON, Alejandro PATERNAIN, Hugo Emilio PEDEMONTE, Galvarino PLAZA, Vasko POPA, Juan Antonio PRENZ, Fernando QUIÑONES, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Marta RODRIGUEZ SANTIBAÑEZ, Gonzalo ROJAS, Manuel RUANO, Horacio SALAS, Miguel SANCHEZ-OSTIZ, Gustavo V. SEGADE, Myrna SOLOTOREVSKY, Luis SUÑEN, John TAE MING, Augusto TAMAYO VARGAS, Pedro TEDDE DE LORCA, Eduardo TIJERAS, Fernando de TORO, Albert TUGUES, Jorge H. VALDIVIESO, Hugo J. VERANI, Manuel VILANOVA, Arturo del VILLAR y Luis Antonio de VILLENA.

792 páginas, 600 ptas.


EDICIONES
MUNDO
HISPANICO

EL PROBLEMA DEL METODO EN HISTORIA DE LA FILOSOFIA

La investigación filosófica viene constituida en nuestros días, en su mayor parte, por trabajos de historia de la filosofía. Pero los resultados, en cuanto a claridad y coherencia, no están en proporción con la abundancia y proliferación de los estudios. Como ha señalado Lucien Braun, «la expresión 'historia de la filosofía' contiene referencias a productos muy heterogéneos (monografías, historias generales de la filosofía, estudios comparativos, historias de problemas, investigación de influencias, comentarios, etc.), según métodos muy diferentes (modelos biográfico y doxográfico, recetas de historia pragmática, deducciones *a priori*, esquemas biológicos), en función de finalidades muy diversas (erudición, polihistoria, cultura del hombre medio, tesis universitarias, etc.)» [1].

El problema fundamental es el del método, a cuya solución intentamos contribuir con las reflexiones que siguen, aclarando previamente los conceptos de filosofía e historia de la filosofía. El resultado a que hemos llegado constituye un modelo complejo en el que se *conjugan* diferentes tipos de lectura, que normalmente se utilizan de forma *aislada* y *excluyente*. Un ejemplo interesante, a este respecto, es la depuración y relativización a que hemos sometido la lectura marxista, tan fecunda con la condición de que no se use en su forma vulgar y dogmática.

I. La filosofía necesita de su propia historia

La primera cuestión con que nos topamos es ésta: ¿existe la posibilidad de un historiador de la filosofía que no fuese filósofo? Nos inclinamos por una respuesta negativa. En historia de la filosofía no parece posible distinguir, como pretenden algunos, entre el historiador-filósofo y el historiador *tout court* o historiador a secas. Sin intereses filosóficos es muy difícil, si no imposible, entrar en el mundo de los filósofos—más todavía si éstos pertenecen al pasado—. La auténtica historia de la filosofía no nace de una curiosidad externa, sino que es el fruto de una

[1] *Histoire de l'histoire de la philosophie*, París, 1973, pág. 3.

necesidad surgida del proyecto filosófico mismo; la historia de la filosofía es un ingrediente necesario de la investigación filosófica [2].

El simple historiador puede realizar una historia de las ideas, pero sin entrar en su significación filosófica ni en su coherencia y universalidad, quedándose en lo no filosófico que actúa en las filosofías y las condiciona; puede llegar incluso a elaborar bio-bibliografías, relación de temas, inventario de materiales: pero todo eso sólo ilumina *desde fuera* las filosofías. El historiador-filósofo, en cambio, aborda las ideas en su sentido filosófico, o sea, y según Henry Dumery, «como conjuntos significantes, como unidades de sentido que dan cuenta de una experiencia, y que de derecho garantizan a esta experiencia una comunicación universal» [3]. Por eso podemos afirmar con Martial Gueroult que «el plan de la historia pura se queda en las ideologías, no llega hasta las filosofías» [4].

Ahora bien, el historiador-filósofo no es, en cuanto hace historia, un filósofo puro: no decide ni opta, no toma posición ni emite juicios de valor ante las diferentes doctrinas; se limita a comprender y a exponer. De ahí que no tenga sentido refutar a los filósofos [4 bis]. El historiador-filósofo, a diferencia ahora del filósofo puro, se mantiene en un nivel de validez hipotética—los sistemas no aparecen como absolutamente necesarios—: la historia de la filosofía es, como apunta Fernand Brunner, «la reconstrucción de una racionalidad *ex hypothesi,* no de una racionalidad absolutamente necesaria» [5]—que es la ambición típica del filósofo—. El historiador-filósofo relativiza los sistemas.

Gilson, refiriéndose a la posibilidad de decidir entre varias doctrinas, señala muy acertadamente: «Sólo la filosofía puede escoger, no la historia, cuya sola función es ayudar a comprender para posibilitar la elección» [6]. Principio que aplica en todas sus obras de historia del pensamiento filosófico; por ejemplo, al exponer las pruebas de la existencia de Dios de Duns Scoto: «Se podría uno preguntar cuál es el valor de las pruebas scotistas de la existencia de Dios. Eso... sería hacer obra de

---

[2] El profesor de Historia de la filosofía parece moverse en una situación más externa que la del filósofo creador. Pero su trabajo, visto en profundidad, no escapa a esa especie de ley que acabamos de enunciar. Una Historia de la filosofía que no dé respuesta, a nivel docente, a la necesidad de aclarar una problemática mínimamente vivida por los discípulos sería una disciplina baldía y sin sentido—sin sentido filosófico, al menos—. Como dice Leon Robin, la historia de la filosofía se relaciona con el esfuerzo de la conciencia por ahondar en sí misma y no tiene nada que ver con la satisfacción de la curiosidad de erudito (cfr. *La pensée hellenique,* París, 1967, pág. 26).

[3] «Doctrine et structure», en *Etudes sur l'histoire de la philosophie.* Hommage a MARTIAL GUEROULT, París, 1964, pág. 157.

[4] *Leçon inaugurale* en el Colegio de Francia, París, 1961, pág. 11.

[4 bis] «En filosofía, refutar es negarse a comprender. Las refutaciones materialistas del *cogito*... emanan del rechazo de realizar la *demarche* que Descartes nos pide relizar, del rechazo de meditar con Descartes» (ALQUIÉ: *Signification de la philosophie,* París, 1971, pág. 24).

[5] «Histoire de la philosophie et philosophie», en *Etudes sur l'histoire de la philosophie,* citados, páginas 186-7.

[6] *Jean Duns Scoto,* París, 1952, pág. 115.

filósofo. El historiador... se plantea una cuestión diferente: cuál fue a los ojos de Duns Scoto mismo el alcance de sus propias pruebas»[7]. A Scoto pueden reprochársele determinadas opciones, pero sólo pueden hacerlo «aquellos que hablan en filósofo y no en historiador»[8]. Paul Ricoeur viene a decir lo mismo: la historia de la filosofía «se constituye... mediatamente por una suspensión, cierta ἐποχή de la problemática *propia* del filósofo-historiador; éste deja aparecer la filosofía de los otros, lo *otro* distinto de su filosofía»[8 bis].

En el historiador-filósofo, historia y filosofía son—y permanecen—formalmente distintas, aunque una auténtica historia de la filosofía sólo pueda ser hecha por un filósofo.

Filosofía y recurrencia

Rodolfo Mondolfo, tras citar las famosas palabras de Vico: «La naturaleza de las cosas es su nacimiento», comenta: «La constitución y esencia de cualquier realidad se encuentra y se revela, sobre todo, en el proceso de su formación. Aplicado a la filosofía y sus problemas, este principio nos orienta en el reconocimiento de la vinculación constante de la filosofía con su propia historia, que constituye el proceso de su formación y desarrollo. Toda investigación teórica, por tanto, que quiera encontrar con mayor seguridad su camino supone y exige, como condición previa, una investigación histórica referente al problema, a su desarrollo, a las soluciones que se han intentado del mismo»[9]. Pero Mondolfo reconoce explícitamente que este principio—que él aplica a la filosofía—es válido para todo saber. Sin embargo, según se reconoce comúnmente, la ciencia—a diferencia de la filosofía—no necesita de su historia o, al menos, no en el sentido y medida en que necesita de ella la filosofía. «La filosofía—escribe Fernando Montero—no ha podido olvidar su pasado con la facilidad con que lo han hecho otras ciencias»[10], otros saberes.

Podemos afirmar que ningún saber necesita de su historia de un modo constitutivo—como es el caso de la filosofía—. En efecto, la ciencia conforme progresa va eliminando los problemas: en ella cada situación elimina las anteriores. Yvon Belaval señala, como características de la ciencia, la ruptura y la ausencia de recurrencia, mientras que en la filosofía reina la recurrencia: por eso no hay progreso en filosofía—los

---

[7] Id., pág. 183.
[8] Id.; pág. 107.
[8 bis] *Histoire et vérité*, París, 1955, pág. 61.
[9] *Problemas y métodos de investigación en la historia de la filosofía*, Buenos Aires, 1960, pág. 28.
[10] «La historicidad de la filosofía», en *La filosofía presocrática*, Valencia, 1976, pág. 7.

problemas son profundizados y enriquecidos, pero no cambian [11]—. Los problemas que estudiaron Platón y Aristóteles constituyen, en su mayor parte, la fuente de los que se plantea la filosofía moderna [12]. La filosofía sería así «ciencia de los problemas no resueltos» [13]. La ciencia divide su pasado en historia *sancionada* e historia *muerta*—criterio que no funciona en filosofía— [14]: ninguna de las grandes filosofías puede ser declarada muerta. Es que la ciencia dispone de verdades definitivamente adquiridas, desplazando las más recientes a las más antiguas: existe un progreso que es narrado por la historia de la ciencia. En la filosofía no hay progreso por no haber verdades definitivas: la filosofía está siempre *poniendo en cuestión* y su historia no narra ningún progreso. Lo ha señalado Martial Gueroult, quien añade: «La ciencia, una vez hecha, aclara y fecunda su propia historia»; en el plano filosófico, en cambio, «la historia aclara y fecunda a la filosofía» [15]. Existe así una unión indisoluble entre la filosofía y su historia [16].

En la filosofía, la historia resulta necesaria: si el problema con que me enfrento es viejo y persiste, me veo obligado a retomarlo desde los comienzos, a dialogar con los filósofos que lo incluyeron en sus preocupaciones: es lo que han hecho grandes filósofos como Aristóteles, Hegel, Husserl, etc. Citemos algunos de esos problemas recurrentes que obligan al filósofo a dialogar con el pasado: ser y no ser, lo individual y lo universal, relación entre lo sensible y lo inteligible, la legalidad moral [17], el conocimiento, el uno, el todo, el sujeto trascendental. A estos problemas los ha llamado Althusser «objetos filosóficos», o sea, «sin referencia real y empírica» [18].

Esa persistencia de los problemas filosóficos, esa ausencia de progreso, introducen un *minimum* de escepticismo en la historia de la filosofía: los problemas no son resueltos definitivamente y los filósofos —aspirando todos a la verdad—se contradicen sobre un mismo problema. Como nos advierte Ricoeur, en historia de la filosofía, la conciliación de la *unidad* de la verdad con la *multiplicidad* de los filósofos o filosofías—que dicen ostentar esa verdad aun contradiciéndose—no puede

---

[11] Esta tesis, aunque válida de manera general, debe ser admitida con cierta cautela; diferente siempre del que se da en la ciencia, cierto progreso se da también en la filosofía: vendría constituido por la eliminación de falsos problemas—lo que Montero ha llamado «función depuradora» (*ob. cit.*, pág. 12)—y por la aparición de ciertas rupturas—el *ser* de Parménides, el *cogito* de Descartes, la revolución *crítica* de Kant, *por ejemplo*—.

[12] LEON ROBIN, *ob. cit.*, pág. 9.

[13] Así la define Bertrand Russell, según testimonio de IVON BELAVAL: «Continu et discontinu en histoire de la philosophie», en *Philosophie et methode*, Bruxelles, 1974, pág. 102.

[14] IVON BELAVAL, *ob. cit.*, pág. 83.

[15] «Legitimité de l'histoire de la philosophie», en *Philosophie de l'histoire de la philosophie*, París, 1956, pág. 50.

[16] Id., pág. 49.

[17] Cfr. MONTERO, *ob. cit.*, pág. 10.

[18] *Filosofía y revolución*, conferencia (Universidad Complutense de Madrid), edición en ciclostilo, pág. 7.

ser tematizada, no puede devenir sistema: es el «estatuto ambiguo de la filosofía»: a ésta la anima cierta «esperanza escatológica» [19]; la conciliación, inasequible, es una tarea infinita y actúa como idea reguladora.

Filosofía y ciencia

Todavía podemos preguntarnos: ¿y por qué persisten los problemas en filosofía y no en la ciencia? La respuesta dice: la problemática es distinta en ambas. La filosofía, juntamente con la ciencia, debe ser diferenciada de la religión—que no se desenvuelve a nivel de una estricta racionalidad—: esta diferenciación es fácil y sencilla. Pero hay que diferenciarla también de la ciencia misma: «nadie—dice Belaval—ha confundido la filosofía con la ciencia, incluso cuando el filósofo era *también* un científico» [20].

Desde una perspectiva neopositivista, pero sin abandonar la actitud crítica frente a ella, Gilles Gaston Granger ha diferenciado el proyecto filosófico del científico: se trata de dos niveles distintos, en nuestro intento de apropiación del mundo.

El proyecto *científico* conduce a una acción sobre las cosas; ve las cosas y los acontecimientos como *index* de una estructura objetiva y trata de elaborar un saber constituido por modelos eficaces.

En el proyecto *filosófico* se intenta una donación de sentido a las cosas y actos humanos; las cosas son vistas como dotadas o no de sentido en relación con nuestra situación individual y/o colectiva en el mundo. La filosofía es entonces «un conocimiento no científico de las significaciones» [21]: las significaciones no se refieren, en este contexto, a la representación objetiva, sino al sentido. «En estas condiciones, uno podría resultar tentado por una concepción radical de la filosofía, que la reduce a una elucidación del lenguaje. Puesto que el lenguaje es por excelencia el lugar de las significaciones, filosofar consistiría en hacer de policía, en cazar los pseudo-sentidos. Actitud extremista que se encuentra representada con grandiosidad en la obra de Wittgenstein. «Los resultados de la filosofía—escribe—consisten en sacar a la luz tal o cual sin-sentido y los golpes que recibe el entendimiento al toparse con los límites del lenguaje» *(Investigaciones filosóficas,* núm. 118). Es el aspecto negativo de la actividad del filósofo, demasiado frecuentemente olvidado [22]. Pero si rechazamos la tesis wittgensteiniana de la identificación absoluta entre lenguaje, pensamiento y mundo, entonces la filosofía

---

[19] *Histoire et vérité,* París, 1955, pág. 60.
[20] *Ob. cit.,* pág. 79.
[21] «Sur la connaissance philosophique», *Revue International de Philosophie,* núm. 47, año 1959, página 106.
[22] Id., pág. 107.

no puede reducirse a la «hermenéutica del sin-sentido» [23]: «Si el mundo significa algo que sobrepasa el lenguaje y el pensamiento mutuo, la tarea de la filosofía no puede reducirse a una crítica gramatical. Ella se encuentra ligada a un estado de experiencia total [de la totalidad], experiencia del individuo en un contexto físico-social, que es la praxis» [24]. La filosofía, por tanto, sin renunciar a la vigilancia del sentido gramatical, intenta dotar de sentido a la *praxis* mundana del hombre—*praxis* que desborda la identificación «mundo-lenguaje».

La filosofía posee su rigor, su exactitud y su verdad, pero en un sentido muy distinto del que tienen esos términos en la ciencia. El *rigor* debe entenderse como antídoto del entusiasmo (la *Schwärmerei* kantiana), como conciencia de los límites; la *exactitud* significa coherencia —«el conocimiento filosófico es coherente en la medida en que las significaciones que ella propone para los acontecimientos del mundo forman un todo» [25]—: toda gran filosofía busca su coherencia en función de unas reglas que le son propias», y por eso, «la comprensión de un filósofo es primeramente la búsqueda de esos criterios específicos de coherencia» [26], y la *verdad* filosófica no es nunca verificable—tesis que ya sostuvo también Leon Robin [27]—, es multivalente y posee carácter equívoco.

De ahí que la prueba filosófica sea también diferente de la prueba científica. Así lo ha señalado Ch. Perelman: «La prueba en filosofía no presenta el carácter constriñente y demostrativo al que nos han habituado las ciencias; la filosofía es argumentativa, depende de premisas y argumentos cuya fuerza y alcance son diversamente apreciados. La prueba filosófica no es impersonal y el juicio filosófico no puede ser enteramente separado de la personalidad del filósofo; ésta, con sus convicciones y opciones fundamentales, no puede ser puesta entre paréntesis: la idea de una *epoché* sería una ingenuidad» [28].

Ferdinand Alquie distingue entre conciencia *objetiva*—que nos adapta al mundo y es perceptiva y científica—y la conciencia *afectiva*—que reacciona frente a la conciencia objetivo-científica, adaptándonos también a ella: «las revoluciones científicas entrañan una reorganización *vivida* de los hombres» [29]—. La filosofía está ligada, según él, a la conciencia afectiva. Ahora bien, «existe una verdad de lo afectivo» [30] y es posible

[23] *Ibid.*
[24] *Ibid.*
[25] Id., pág. 108.
[26] Id., pág. 109.
[27] *Ob. cit.*, pág. 12.
[28] «Le réel commun et le réel philosophique», en *Etudes sur l'histoire de la philosophie,* citados, página 137.
[29] *Signifié de la philosophie,* París, 1975, págs. 243-4.
[30] Id., pág. 247.

«comprender las reacciones afectivas como pensamientos»[31]. Así, Descartes nos ofrece, en sus *Meditaciones,* la verdad contenida en la historia afectiva que nos narra en el *Discurso*[32]: historia de sus decepciones respecto del mundo objetivo y científico, historia de la pérdida de lo objetivo como condición del encuentro del ser y de la realidad, historia de la duda[33].

Xavier Zubiri ha resaltado también con insistencia la distinción entre filosofía y ciencia. La ciencia estudia «un objeto que está ahí»; la filosofía estudia «otra cosa, tan otra, que no es cosa»[34]. La filosofía vuelve sobre las cosas para buscar en ellas algo que no capta la ciencia. Por eso es reflexión, «en su sentido más inocente y vulgar», en su sentido etimológico: «coloca en una nueva perspectiva el mundo entero de nuestra vida, incluyendo los objetos y cuantos conocimientos científicos hayamos adquirido sobre ellos», y «nos enriquece simplemente llevándonos a otro tipo de consideraciones»; la filosofía se ocupa por ello de algo «evanescente»[35]. De ahí el peligro que acecha sin cesar a la filosofía: «está próxima siempre, por su propia esencia, a desvanecerse en vagas 'profundidades' nebulosas»[36]. Pero en cualquier caso, «la diferencia entre la ciencia y la filosofía no es una objeción contra el carácter de la filosofía como un saber estricto»[36 bis].

Fernando Montero, tras definir la filosofía como una dilucidación racional de la totalidad de las cosas y del mundo a la luz de sus dimensiones radicales, señala que su radicalidad consiste en la «trascendentalidad» de sus temas[37]: éstos trascienden la regionalidad y facticidad típicas de los temas científicos, pues «malamente podría ser radical lo que quedase restringido a una región de los seres que pueblan el universo, lo que valiese tan sólo para una etapa episódica de su evolución [del universo] o para una estructura parcial de su constitución»[38].

Y resulta que la relación del hombre con el mundo, tal como la refleja la filosofía, persiste siempre en sus dos vertientes fundamentales: *a)* el mundo, en sus dimensiones radicales, plantea siempre al hombre los mismos problemas; *b)* y la existencia humana, en sus actividades fundamentales en relación con el mundo, es recurrente.

---

[31] Id., pág. 244.
[32] Id., pág. 247.
[33] Id., pág. 251.
[34] *Naturaleza, historia, Dios,* Madrid, 1951, págs. 119 y 123.
[35] Id., pág. 120.
[36] Id., pág. 131.
[36 bis] Id., pág. 118. Zubiri recapitula sus reflexiones afirmando, de acuerdo con Aristóteles (*Metaf.,* 1064 a 3), que la ciencia estudia «las cosas que son y tales como son» y la filosofía «las cosas en cuanto son». Pero a la cuestión del ser habría que añadir otras—como vimos más arriba (página 4)—.
[37] *Ob. cit.,* pág. 8.
[38] Id., pág. 9.

Es a la luz de las anteriores reflexiones como aparece el valor positivo e innovador de la investigación histórica de Aristóteles, al que se reconoce unánimemente como el primer historiador de la filosofía [39]: el estudio histórico pertenece al método mismo [40], como puede verse, por ejemplo, en la investigación de las causas y en la definición del alma.

Por eso puede aplicarse a Aristóteles lo que Jean Hyppolite afirma de Hegel: «Hegel ha tratado a los filósofos en filósofo, y no en historiador que recoge lo accidental y colecciona visiones del mundo. Ha sabido establecer un diálogo con los filósofos del pasado» [41].

En ese diálogo de la filosofía con su pasado, las doctrinas del pasado «no cesan de cambiar de sentido: esta comunicación, que las salva de la muerte y del olvido, hace aflorar intenciones y posibilidades de respuesta que no advirtieron sus contemporáneos»—señala Paul Ricoeur [42].

Aparentemente, sólo aparentemente, se trata de un diálogo sin reciprocidad, o sea, imposible: el filósofo del pasado no responde. Pero se trata, como decimos, de una apariencia. H. George Gadamer ha tratado esta cuestión con gran profundidad: cualquier monumento o inscripción del pasado acusa una voluntad de vivir, voluntad que es más manifiesta cuando el pasado llega a nosotros en escritos, en textos—*Biblia, Ilíada,* etcétera—; el pasado entonces nos solicita, nos interpela: el historiador-intérprete acude a la llamada, y al proporcionar una interpretación a esos escritos hace posible que el pasado hable—nos hable—, estableciéndose así un auténtico diálogo [43]. Desde este punto de vista, el texto se vuelve capaz de múltiples respuestas: siempre puede decir más de lo que ha dicho en un momento determinado—depende de quién lo aborde, del momento en que se establezca el diálogo y de la manera en que se lleve a cabo—. Nicolás de Cusa fue prácticamente descubierto, en su extraordinario valor, al final del XIX, gracias a unas instancias especulativas que maduraron en contraposición al neocriticismo. Y al revés, fue el neocriticismo el que sacó a luz aspectos inéditos de la obra platónica, y fue la acusación de totalitarismo lo que permitió ver la importancia de la dimensión política del pensamiento de Platón. Rodríguez

[39] «Es el primer pensador que establece, junto a su filosofía, una concepción de su propia posición en la historia» (WERNER JAEGER: *Aristotle,* London, 1967, pág. 3).

No es tan claro que Platón fuera también un historiador de la filosofía. En él se trata, más bien, de «la mostración de la aporía del ser» y de exponer «estructuras antinómicas»: pluralismo jónico-monismo eleático *(Teeteto),* pluralismo de las Ideas-monismo del ser *(Parménides),* materialismo-idealismo *(Sofista):* «método peligroso desde el punto de vista histórico y que sólo tiene sentido meta-histórico, como un diálogo de muertos en el que la confrontación de las personas *dramatiza* las oposiciones fundamentales del pensamiento ontológico» (PAUL RICOEUR: *Etre, essence et substance chez Platon et Aristote;* C. D. U.: *Les cours de la Sorbonne,* París, 1969, pág. 41).

[40] J.-M. LE BLOND: *Logique et methode chez Aristote,* París, 1970, pág. 252.

[41] *Figures de la pensée philosophique,* II, París, 1971, pág. 175.

[42] *Histoire et verité,* citado, pág. 56.

[43] *Wahrheit und Methode,* en su versión francesa *Verité et methode,* París, 1976, pág. 238.

Adrados nos advierte con acierto que el filósofo ateniense sigue desafiando a los intérpretes: «El texto del filósofo, siempre retador, está como un problema vivo ante nosotros, y cual la vieja esfinge, sigue pidiendo a los intérpretes que descubran su secreto» [44].

Diríase que el intérprete desobjetiva y desaliena la intención filosófica del autor, objetivada y alienada en el texto, al cual, a su vez, trasciende: todo pensamiento filosófico es *átopos,* insituable, como lo ha puesto de manifiesto Ricoeur respecto de Platón: «La relación dinámica de Platón con un lector contemporáneo lo arrebata a toda historia sistemática que quisiera fijarlo inmutable en un momento del saber absoluto. Por su singularidad, pero también por el diálogo que reanima su sentido, la filosofía de Platón deviene *átopos,* insituable» [45].

La historia de la filosofía resulta así un combate entre filósofos [46].

II. El problema de las lecturas

Admitido que la misma investigación filosófica—un mínimo interés filosófico, en el peor de los casos—nos conduce a la historia de la filosofía, el problema que hemos de afrontar ahora se refiere al método con que hemos de abordar a los filósofos del pasado: es el problema de la lectura. En este sentido, hay que distinguir, con Leon Robin, entre *quod legitur* y *quod legendum est:* «La obra filosófica no sólo plantea el problema del *quod legitur,* sino también, si es verdaderamente al filósofo al que corresponde ser un historiador autorizado, el problema del *quod legendum est,* o sea, de la interpretación que se debe dar» [47].

Lectura nominalista o biográfico-existencial

Las últimas reflexiones sobre la diferencia entre ciencia y filosofía aludían al carácter personal que implican en la filosofía el juicio y la argumentación. En efecto. Las doctrinas filosóficas—como afirma Bréhier—son «reacciones de pensamientos originales que actúan en unas condiciones históricas y en un medio dados»; por eso, «la historia de la filosofía no nos hace conocer ideas existentes en sí mismas, sino sólo hombres que piensan...; hablando con propiedad, no existen las ideas, sólo existen pensamientos concretos y activos»; el método de la histo-

[44] «La interpretación de Platón en el siglo XX», en *Actas del II Congreso Español de Estudios Clásicos,* Madrid, 1964, pág. 273.
[45] *Ob. cit.,* pág. 56.
[46] «Es el "liebender Kampf" de Jaspers... La *philosophia perennis* significaría, entonces, que existe una comunidad de investigación, un *symphilosophieren*—un filosofar en común—, en el que todos los filósofos se debaten con todos» (Ricoeur, *ob. cit.,* pág. 56).
[47] *Ob. cit.,* pág. 13.

ria de la filosofía «es, como todo método histórico, nominalista» [48]. Algo semejante ha afirmado Ortega: «la consideración de las doctrinas como meramente 'doctrinas' las destemporaliza». Y ello constituiría una contradicción, ya que «de los abstractos no hay historia» [49]. Cada filosofía es un itinerario espiritual—en ello ha insistido Henri Gouhier—, una *demarche*—como acostumbra a decir Alquie [50]—: el historiador de la filosofía debe recrear y recorrer ese itinerario.

En este contexto se ha hecho célebre la polémica de Alquie contra Gueroult: el primero recalca que el sentido de la obra filosófica no está en ella misma, sino fuera de ella, en la experiencia vivida; en ese sentido, las obras de los filósofos no intentan demostrar nada, se limitan a invitarnos a que vivamos, recreándola, una evidencia—una experiencia vivida—: *cogito ergo sum* (en Descartes), *la materia no se concibe fuera de un espíritu* (en Berkeley), etc. [51]. Aparte los casos de charlatanismo, en general la oscuridad de las doctrinas filosóficas se debe a que debemos acceder a una experiencia personal propia y que exige de nosotros aislarnos de la vida ordinaria: «el papel del historiador consiste en descubrir, a través de lo que ha dicho el filósofo, lo que ha querido decir» [52]. A veces, lo que quiso decir no quedó bien plasmado, advirtiéndose en la obra la huella de un esfuerzo; otras, el autor dice más de lo que conscientemente deseaba decir—así en Descartes y Kant, por ejemplo [53].

Hemos de ver en toda obra filosófica un suceso histórico—arguye Henri Gouhier—; por tanto, «no se la puede concebir fuera de aquel en quien y por quien ella surge» [54]... «Si la intuición original de una filosofía—afirma el mismo autor, polemizando con Bergson—es una emoción creadora, ella aparece íntimamente ligada a una persona conmocionada, que es una realidad histórica, a un yo, cuyo ser es biográfico; no puede ser separada del hombre comprometido por su duración misma en un tiempo que deviene su tiempo. El análisis y la reconstrucción sintética de su pensamiento se encuentran unidos entonces no a la búsqueda de una esencia intemporal, sino a lo que Descartes llamaba historia de un espíritu» [55].

---

[48] *La philosophie de Plotin*, París, 1968, pág. 171.

[49] Prólogo a la *Historia de la filosofía* de BREHIER, I, Buenos Aires, 1962, pág. 27.

[50] «La *demarche* filosófica no puede ser olvidada, como ocurre con la científica, una vez obtenido su resultado. La verdad sacada a luz es la misma de la *demarche:* se confunde con el movimiento del pensamiento que la engendra» («Psychanalyse et histoire de la philosophie», en *Etudes philosophiques,* octubre-diciembre 1956, pág. 598, incluido en *Signification de la philosophie,* citado; cfr. págs. 242-3).

[51] *Art. cit.*, págs. 601-2. Cfr. *Signification de la philosophie,* pág. 247.

[52] *Signification de la philosophie,* citado, pág. 104.

[53] Id., pág. 106.

[54] *L'histoire et sa philosophie,* París, 1973, pág. 92.

[55] Id., págs. 84-5.

Lectura estructuralista clásica

En esta lectura, cuyo defensor más ilustre es Martial Gueroult, el método de la historia de la filosofía es asimilado al método científico; en el fondo, se trata del método matemático: una tesis enunciada es condición de las que le siguen; para comprender una idea basta recurrir a las que le preceden; existe un «orden de las razones»; el historiador de la filosofía deberá limitarse al análisis objetivo de las estructuras de la obra—que son «encadenamientos racionales», como en los *Elementos,* de Euclides—. «La filosofía—afirma Gueroult, en su famosa *Leçon inaugurale* en el Colegio de Francia—consiste en los conceptos tomados en la necesidad una e intemporal de su contenido y de sus relaciones. La historia de la filosofía es la historia misma de esos conceptos y de sus relaciones» [56]. El texto filosófico se convierte así en una entidad autónoma y su comprensión no requiere el conocimiento previo de la experiencia correspondiente. Alquie atribuye con razón a Gueroult «un rechazo metódico de la cronología en beneficio de la intemporalidad del sistema» [57]. Esta consideración sistemática—que podría resultar útil en la enseñanza—es contraproducente en la investigación: «se ponen entre paréntesis el movimiento del pensamiento filosófico, las dudas, las pasiones...; se pierden el sentido vital, la fuerza que las afirmaciones del autor tenían antes del sistema, y que en muchos casos pueden pervivir sin el sistema desbordándolo» [58]. Y conlleva un peligro doble: *a)* eliminar como contradictorio lo que topa con el sistema—actitud característica del «historiador-censor» [59]—(así se comportan Hamelin con Aristóteles, Laberthonnière con Descartes y los postkantianos con Kant); *b)* introducir enlaces y eslabones que no aparecen en la obra—es lo que hace el «historiador-abogado» [60]—(algunos postkantianos serán más kantianos que Kant, Heidegger acusará a Kant de no haber llegado hasta las últimas consecuencias; las críticas que se hacen a determinados filósofos no son válidas, y para probarlo se introducen enlaces y encadenamientos que no están en el sistema).

Nueva lectura estructuralista

Parecería que la lectura nominalista—que ve la obra ligada a una experiencia—es incompatible con una lectura estructuralista. Sería así, en efecto, si la estructura fuera totalmente ajena a la historia del filósofo —como ocurre en Gueroult—. Pero la estructura no ha de ser conside-

[56] Página 24.
[57] «Notes sur l'interprétation de Descartes selon l'ordre des raisons», en *Revue de Metaphysique et de Morale,* 1959, pág. 406.
[58] ALQUIE: *Signification de la philosophie,* citado, pág. 63.
[59] Id., págs. 59-60.
[60] Id., pág. 60.

rada así necesariamente. Es más: debe considerársela de manera contraria, es decir, como ligada estrechamente a la historia en cuyo contexto nace la obra filosófica. Esa es la novedad introducida en el estructuralismo filosófico por Jacques Schlanger con su trabajo *La structure metaphysique*[61].

En primer lugar, conviene distinguir entre estructura y sistema: toda *estructura* es una respuesta al contexto histórico-cultural que actúa sobre el filósofo, y consiste en un conjunto de intuiciones ideales, métodos y esquemas (suele ser común a varios sistemas); el *sistema* recoge el impacto y las determinaciones del medio, constituyendo lo contingente[62] de la obra filosófica (un sistema puede atestiguar mejor que otros la estructura común a todos ellos: es el caso del sistema del inventor).

Cuando el filósofo que no es inventor es retado por el contexto histórico e intenta responderle recurre al pasado, y realizando labor de historiador extrae de uno o varios sistemas la estructura que los funda, su esencia: lleva a cabo un inventario de instrumentos teóricos, de teorías-hipótesis (se trata de un repertorio *ideal,* pues la estructura es un *ser de razón),* que pueden ayudarle en un contexto diferente del original; precisamente por ser intemporal, la estructura es capaz de sacar de apuros a un filósofo diferente del inventor y en una situación distinta de aquella en que fue creada y originada; puede optarse por la estructura entera o por determinados elementos: en cualquier caso, lo decisivo ahora es una relación nueva de los elementos—tomados en su totalidad o sólo parcialmente—, un «problema de sintaxis»[63]; esa elección y nueva relación de los elementos está en función del contexto histórico del filósofo y suponen una recreación de la estructura.

Ahora bien, se trate de creación-invención o sólo de recreación, en cualquiera de los dos casos la estructura «no posee verdad más que por relación a un contexto que es, a la vez, su causa y su fin»[64]: reside ahí el nivel de *significación externa* de la estructura; ésta, naturalmente, posee, además, un nivel de *significación interna,* que consiste en «un todo lógicamente ordenado»[65]. Pero para Schlanger, la coherencia interna es un puro juego, si no es expresión de la coherencia externa. Sólo en relación al mundo del filósofo podemos «emitir un juicio sobre la significación interna de una estructura metafísica»[66]: «es incorrecto emi-

---

[61] París, 1975.

[62] Alquie también distinge al sistema respecto de lo estrictamente filosófico; la distinción tiene, para él, otro sentido: el sistema recoge lo que hay de científico—y, por tanto, de no filosófico—en la obra de un filósofo.

[63] SCHLANGER, *ob. cit.,* pág. 20.

[64] Id., pág. 12.

[65] Id., pág. 13.

[66] Id., págs. 14-5.

tir un juicio sobre una estructura metafísica sin relacionarla con su contexto, aislándola del medio en que se ha formado»[67].

El historiador de la filosofía no debe limitarse, ante un sistema filosófico, a describirlo o glosarlo para volverlo más comprensible a sus contemporáneos, sino que debe buscar su intención y su significación, cuyo fundamento se encuentra precisamente en su estructura—la cual funciona en el filósofo como unas «gafas especulativas»[68] que le permiten «ver» e interpretar su mundo.

Emile Bréhier, a quien hemos visto defender una actitud nominalista, habla también de «estructura mental»[69] refiriéndose a la obra filosófica, y afirma: «El filósofo tiene una historia, pero no la filosofía»[70]. Esa estructura mental es la que posibilita el diálogo entre los filósofos, y desde ese ángulo, la historia de la filosofía aparece como una sociedad de los filósofos. Ello no podría ser así si la estructura no fuera intemporal: «Esa estructura mental, que accidentalmente pertenece al pasado, es en el fondo intemporal y por eso posee un porvenir y vemos su influencia repercutiendo... El tiempo interior, la duración interna de una doctrina filosófica..., es el porvenir que toda doctrina lleva en sí, que anuncia y que desea»[71].

Se advierte que la estructura metafísica de Schlanger y la estructura mental de Bréhier no son una estructura autónoma, que descansa en sí misma, sino abierta al contexto histórico, al que, a su vez, es capaz de sobrepasar.

Lecturas sociológicas

La insistencia con que ha aparecido, en las reflexiones anteriores, la importancia del contexto histórico nos hace pensar ya en el interés que puede tener la lectura sociológica—que otros llaman genética[72]—. La cronología debe, por tanto, ser utilizada, aunque siempre con cautela y nunca de forma aislada[73].

---

67 Id., pág. 11.

68 Id., pág. 31. Jacques Schlanger ha utilizado este método en su interpretación de Plotino—realizada en la segunda parte de la obra, que es así una verificación del modelo construido en la primera. Geneviève Rodis-Lewis, por su parte, ha reconstruido la estructura del sistema cartesiano apoyándose en el contexto histórico del filósofo.

69 *La philosophie et son passé,* París, 1940, pág. 41.

70 Id., pág. 74.

71 Id., pág. 41.

72 Nosotros reservamos ese término para referirnos—como hacen muchos autores—a la búsqueda de las fuentes en que ha podido inspirarse un filósofo.

73 «La entraña más sustantiva de aquellas doctrinas y lo que les da su auténtico sentido es la fecha. O lo que es igual: la advertencia de que Parménides pertenece al siglo VI antes de Cristo no es una calificación extrínseca... No se trata de que, referido a su tiempo, nos parezca más estimable, o siquiera perdonable, el pensamiento de Parménides, sino de que, al no verlo desde su fecha, no lo entendemos bien, no lo comprendemos, cualquiera sea nuestra ulterior apreciación» (ORTEGA: *Prólogo* citado, pág. 27).

Leszek Kolakowski ha señalado que el conflicto entre explicación genética o sociológica y estructuralismo es el conflicto que padecen actualmente las ciencias humanas comprehensivas [74]. Cuando hayamos logrado una correcta interpretación de la lectura sociológica podremos advertir que tal conflicto desaparece.

La posición extrema en esta cuestión viene representada por el marxismo vulgar, que entiende la relación entre base y superestructura en términos de causalidad mecánica: en lo que se refiere a la filosofía, ésta no sería más que una determinación de los conflictos de clase desencadenados por las relaciones de producción. En tal extremo cae Lucien Goldmann con su interpretación de los *Pensamientos,* de Pascal [75]. Kolakowski ha resumido, con evidente ironía, la interpretación de Goldmann, diciendo que se podrían escribir, sin leerlos, los *Pensamientos* con sólo conocer los conflictos de clase de la época [76]. En el mismo extremo incurren Dynniq y colaboradores en su *Historia de la filosofía* [77], Thomson [78], Farrington [79], etc. Desde esta posición, la obra filosófica no es más que un *reflejo* de la problemática de la época, y en ella no posee iniciativa ninguna el filósofo.

El extremo opuesto consiste en atribuir una libertad absoluta al filósofo, el cual no sufriría ninguna dependencia respecto del medio histórico y social. En ese extremo ha caído curiosamente Kolakowski; decimos curiosamente porque, antes de caer en semejante extremo, ha sostenido—como tendremos ocasión de ver en seguida—una determinación de la conciencia por el medio social. Según esa posición extrema de Kolakowski, la obra filosófica, como toda obra cultural, es «una ruptura imprevista» [80]. En el ámbito de la cultura, es más real el azar que la necesidad [81]; cualquier acto siempre podría haber ocurrido de otra manera [82]. El reconocimiento de ese carácter azaroso conduce a una actitud agnóstica frente al conocimiento de las posibles causas de una obra filosófica: huelga entonces el problema del método y de las lecturas, «y no a causa de sus imperfecciones pasajeras, sino por razones inherentes al estudio de los fenómenos de la cultura» [83]. Por tanto, «no existe ningún método de explicación de los hechos nuevos filosóficos por medio de

[74] *Chrétiens sans Eglise,* París, 1969, pág. 51.

[75] *Le Dieu caché. Etude sur la vision tragique dans les «Pensées» de Pascal et dans le théâtre de Racine,* París, 1955; traducción castellana: *El hombre y lo absoluto,* Barcelona, 1962.

[76] «Fabula mundi et le nez de Cléopâtre», en *Revue Internationale de Philosophie,* núms. 111-112, página 115.

[77] Academia de Ciencias de la U. R. S. S.; ed. castellana: México, 1968.

[78] *The First Philosophers;* ed. francesa: *Les premiers philosophes,* París, 1973.

[79] *Francis Bacon, filósofo de la revolución industrial,* Madrid, 1971; *La rebelión de Epicuro,* Barcelona, 1968.

[80] *Art. cit.,* pág. 115.

[81] Id., pág. 118.

[82] Id., pág. 120.

[83] Id., pág. 116.

las circunstancias sociales o psicológicas de su nacimiento, ningún método para encontrar el conjunto de causas que han producido la *Metafísica,* la *Suma Teológica,* la *Etica,* las *Meditaciones*» [84].

Nosotros defenderemos más adelante la libertad del acto de creación filosófica, pero ello no nos impide ver en el acto creador influencias y condicionamientos que pueden ser detectados.

Huyendo de esos dos extremos—causalidad mecánica y azar—, tratemos de ver qué tipo de causalidad se da, si la hay, y de qué autonomía goza el filósofo, cuando elabora su obra, frente al medio socio-histórico que, sin duda, le condiciona.

Frente al error secular que ve la historia de la filosofía como un proceso abstracto, sin relación alguna con el mundo real, se impone una reflexión muy sencilla: «Que abra los ojos para mirar la naturaleza y los hombres—escribe Gouhier—, que los cierre para entrar en sí mismo, un mundo envuelve al pensamiento del filósofo, un mundo en el que hay libros santos, libros de ciencia, instituciones y tradiciones, muertos que hablan todavía y vivos que intentan hacerse oír, máquinas y medios de información» [85]. Habría que ir más lejos y añadir que también envuelve al filósofo toda una problemática provocada por las necesidades materiales de los hombres.

Kolakowski, antes de llegar al extremo que hemos comentado, ha sostenido una posición muy equilibrada: las relaciones sociales mediatizan la experiencia interior del hombre, «el ser social determina la conciencia» [86]; pero no por ello la religión—podemos aplicarlo *a fortiori* a la filosofía—se limita a ser un producto marginal, sin realidad propia, de los hechos sociales. La explicación genético-sociológica no implica, en este caso, la identificación de los fenómenos explicados con aquellos que les sirven de explicación [87]. Asimismo, la religión y la filosofía pueden ser instrumentalizadas para la solución de conflictos sociales, pero la naturaleza de ambas—y la necesidad existencial que las genera—no se identifica con su instrumentalización: surgen de la conciencia mediatizada por las relaciones sociales, se las instrumentalice o no; lo que no ocurre, por ejemplo, con la fuerza armada, cuya realidad no puede entenderse al margen de su instrumentalización para resolver conflictos sociales [88]. Dicho de otra manera y aplicado a nuestro problema: la realidad de la filosofía no se agota en la determinación y mediación sociales que pueda sufrir.

---

[84] *Ibid.*
[85] *Ob. cit.,* pág. 107.
[86] *Chrétiens sans Eglise,* citado, pág. 53.
[87] Id., pág. 48.
[88] Id., págs. 50-1.

Hoy ya no puede sostenerse—como hace Lefèvbre—que la interioridad es un mito: no existe aislada de la exterioridad, pero tampoco es un mero reflejo suyo, como si su realidad se agotara en ella. Por tanto, tampoco puede reducirse la historia de la filosofía a un mero capítulo de la historia social—como pretende el mismo autor [89].

Gouhier habla acertadamente de lo exterior interiorizado, y así, el estudio de lo exterior—del medio social—puede iluminar el proceso interior del filósofo, cuya iniciativa no es eliminada por la influencia exterior: el medio es asumido, interiorizado, vivido [90]. Y Bréhier utiliza una imagen muy interesante refiriéndose al pensamiento filosófico: «es una especie de digestión espiritual independiente de los alimentos que su tiempo le ofrece» [91].

Gustavo Bueno mantiene una tesis muy parecida a la de Kolakowski. Quizá vaya más lejos. La determinación de la filosofía por el medio social es absoluta. Pero una vez surgida, la filosofía puede, a su vez, determinar al medio: «Evidentemente, desde una perspectiva materialista, las ideas filosóficas no vienen de ningún cielo, sino de la tierra, del modo de producción; pero no por ello dejan de ser ideas» [92]. Las ideas filosóficas poseen realidad propia, que no se agota en la determinación que sufren. Por eso, la explicación sociológica tradicional—en la que entraría la del marxismo vulgar—lo único que consigue es «destruir la historia de la filosofía, reduciéndola a sociología» [93]. Las fuentes del marxismo vienen a decir lo mismo: en última instancia, la base económica decide el surgimiento de las realidades superestructurales, pero éstas pueden, a su vez, determinar a la base; la implantación del comunismo—de la propiedad social de los medios de producción—mediante una lucha *política* es una prueba (el establecimiento del capitalismo, en cambio, es mero resultado del proceso *económico*).

Lectura crítica

Lo problemático de la lectura sociológica, en su posición más radical, reside en colocar la causa generatriz de la filosofía en el modo de producción. La lectura crítica niega una auténtica determinación, sustituyéndola por un condicionamiento, que incluso, a veces, no viene tampoco del mundo de la producción, sino de otros ámbitos de la existencia social.

---

89 *Descartes*, París, 1947, pág. 13.
90 «La philosophie et ses publics», en *Philosophie et methode*, citado, pág. 72.
91 *Ob. cit.*, pág. 41.
92 *La metafísica presocrática*, Oviedo-Madrid, 1974, pág. 21.
93 Id., pág. 19.

Jean Jolivet ha puesto de manifiesto que Abelardo participa, con otros filósofos contemporáneos, del espíritu de su tiempo: «pertenece a esa nueva categoría de profesores urbanos..., amantes de los intercambios de ideas y de las discusiones, más dialécticos que meditativos, para quienes el contacto con los estudiantes y los éxitos profesionales resultan necesarios a su régimen mental y a su misma vida» [94], y esto está ligado a las condiciones socioeconómicas en que vivía, pero no impide que su filosofía sea distinta de la de otros que vivían en las mismas condiciones—«Alberico es realista; Abelardo, no» [95]—. La influencia del contexto socioeconómico alcanza aquí a las nuevas maneras de los filósofos, pero no llega a la entraña misma de la filosofía: el acto filosófico escapa a la causalidad de las nuevas relaciones de producción.

Las estructuras socioeconómicas pueden estar, en su influencia y condicionamiento, lejanas o próximas e incluso sin ninguna relación directa respecto de la creación filosófica, y esa conexión lejana o próxima debe ser establecida—vista—tal como la establece el mismo filósofo. Así, en Descartes, es más cercana e influyente la problemática de la ciencia, que la de la sociedad industrial y burguesa en pleno ascenso. Sin embargo, en Saint-Simon y Comte, la historia de la sociedad económica e industrial resulta indispensable para la comprensión de su pensamiento: su obra se alimenta de los problemas socioindustriales [96]. Aunque la filosofía no sea algo separado de la práctica socioeconómica, el condicionamiento puede ofrecer diversos grados y formas [97].

La libertad inherente a la creación filosófica procede de que ésta se desenvuelve a nivel del lenguaje. El discurso filosófico es el lugar privilegiado donde se cumple una característica de todo lenguaje: hablar es ya trascender el medio; aunque haya recibido la influencia del contexto sociohistórico, todo lenguaje se caracteriza por su capacidad para trascenderlo. Paul Ricoeur ha estudiado esta cuestión con especial profundidad. Por ser palabra, la obra filosófica escapa al carácter de reflejo: ningún reflejo es discurso; en todo discurso se genera un *sur-plus* de significación, que le permite trascender toda influencia o causalidad recibidas: «La significación de la palabra excede siempre la función de reflejo»; estamos, en el lenguaje, ante «una realidad nueva, que posee una realidad propia, que exige una comprensión propia y que no se refiere a una situación más que trascendiéndola» [98]. Para comprender esto correctamente, quizá convenga recordar que—como decía Platón—

[94] *Abelard*, París, 1969, pág. 42.
[95] *Ibid.*
[96] GOUHIER: «La philosophie et ses publics», citado, págs. 73-4.
[97] «La filosofía no es asunto separado y sucede que tiene relación directa, indirecta o contradictoria con las prácticas sociales y otras actividades culturales» (FRANÇOIS CHATELET: Introducción al tomo III de la *Historia de la filosofía*, dirigida por él mismo, Madrid, 1976, pág. 9).
[98] *Ob. cit.*, pág. 76.

el pensamiento es palabra, «diálogo del alma consigo misma» [99]. Por ser palabra, la reflexión filosófica puede escapar a la relación «causa-efecto», «realidad-reflejo» [100]. Es más. Como la relación entre situación y discurso es una relación de significación, el discurso filosófico es el que mejor expresa la trascendencia de todo lenguaje: es un discurso que «establece cuestiones universales» [101]—*ideas* (Platón), *cogito* (Descartes), *juicios sintéticos a priori* (Kant), etc.—, un discurso que recoge los problemas particulares (sociales, económicos, políticos y culturales) para someterlos a un planteamiento universal. El pensamiento filosófico no es tal más que siendo libre y sustraído a toda determinación necesitante.

Lectura genética: las fuentes de la obra filosófica

La lectura crítica que acabamos de describir permite fijar nuestra atención, atribuyéndole la importancia debida, en el problema de las fuentes.

Xavier Tilliette, refiriéndose al gran cambio ocurrido en la obra de Schelling, afirma que es «más el resultado de la presión de los problemas que del azar de las circunstancias» [102]. Pero convendría tener en cuenta que la presión de los problemas puede ser *interior* al discurso filosófico—los problemas, una vez planteados, determinan el derrotero lógico del discurso (a esto parece referirse la afirmación de Tilliette)—, pero también *exterior*—todo filósofo crea en dependencia de otros: Platón depende de los presocráticos; Aristóteles, de Platón; Spinoza y Malebranche, de Descartes; éste de la Escolástica; Kant, de Hume, etc.

¿Hasta qué punto un filósofo depende de sus predecesores no sólo respecto de la problemática heredada, sino también respecto de la solución aportada? No es fácil averiguarlo, pues la existencia de tales influencias no depende de que se las confiese o no. En cualquier caso, la búsqueda de las fuentes es la mejor manera de perfilar la originalidad de un autor y, desde luego, puede decidir, en algunos casos en gran medida, la clarificación de su pensamiento.

Muchas veces, la oposición a otro autor implica más dependencia real que cuando ésta es confesada: es el caso de Aristóteles, cuya obra se edifica sobre su oposición a Platón. En este sentido, «buscar al adversario es—como señala Gouhier—la primera consigna del estudio de las fuentes en la historia de las ideas» [103].

---

[99] *Teeteto*, 190 *a*, y *Sofista*, 263 *e*.
[100] RICOEUR, *ob. cit.*, pág. 74.
[101] *Ibid.* El subrayado es nuestro.
[102] *Historia de la filosofía*, «Siglo XXI», VII, Madrid, 1977, pág. 400.
[103] *L'histoire et sa philosophie*, pág. 118. El autor, abundando en la idea, cita a Meyerson: «Si en filosofía desea saberse de quién desciende un pensador, a quién de sus predecesores debe más, mirad a a quien combate. Bacon y Descartes combaten a la Escolástica, pero están metidos en ella hasta medio cuerpo. Leibniz combate a Descartes continuamente: es que es cartesiano. Kant pasa su vida combatiendo a Hume; es que es su discípulo. Yo mismo combato a Comte; es que desciendo de él».

El reconocimiento de las influencias no implica forzosamente reducir la originalidad de un filósofo. La influencia puede ser, en el fondo, una recreación propia de la doctrina del precursor. La continuidad que la influencia establece entre dos filósofos no excluye cierta discontinuidad; es más: el filósofo predecesor se convierte en precursor gracias al filósofo que asimila su influencia [104].

Algunos historiadores conceden una importancia excepcional a la cuestión de las influencias: «Cuando la historia de la filosofía—dice Gouhier—tenga su *Discurso del método*, uno de sus capítulos más importantes será dedicado a la noción de influencia» [105]. Una cosa es clara en lo que se refiere a esta lectura: si es cierto que aislada no es suficiente, también lo es que no se puede prescindir de ella en una cabal y exhaustiva comprensión de la obra filosófica [106].

La lectura analítica

Las reflexiones sobre esta lectura nos han sido provocadas por un texto de Reichenbach: «Quienes trabajan en la nueva filosofía no miran hacia atrás; su trabajo no sacaría ningún provecho de consideraciones históricas. Son tan ahistóricos como Platón o Kant porque, como aquellos maestros de los pasados tiempos de la filosofía, sólo se interesan en los problemas con que trabajan, no en sus relaciones con tiempos anteriores. No quiero empequeñecer la historia de la filosofía, pero es menester recordar siempre que es historia y no filosofía. Como toda investigación histórica, debe realizarse con métodos científicos y con explicaciones psicológicas y sociológicas, pero no debe presentarse como un conjunto de verdades» [107].

Dos cosas nos interesan en este texto. Por una parte, la disociación que se establece entre historia de la filosofía y filosofía: esta última sería ahistórica. Ya hemos estudiado a fondo este problema, al comienzo de este trabajo: la filosofía necesita de su historia debido a la índole misma de su problemática—que es distinta a la de la ciencia [108].

Por otra parte, se afirma que los nuevos filósofos—los del Círculo de Viena especialmente—no sienten curiosidad ninguna por el pasado. Dario Antiseri ha puesto de manifiesto que la filosofía del lenguaje—especialmente la neopositivista—no es una filosofía completamente privada de conciencia histórica, sin antepasados y sin raíces, sin tradi-

[104] Id., pág. 124.
[105] Id., pág. 118.
[106] Como ejemplos paradigmáticos de una lectura basada en las fuentes sobresalen TAYLOR—del *Timeo*—, RODIER—del *Tratado sobre el alma* de Aristóteles—, ROSS—de la *Física* aristotélica—, GILSON—del *Discurso del Método*—, MASSON—de la *Profesión de fe del vicario saboyano*—.
[107] *La filosofía científica*, México, 1953, pág. 333.
[108] Cfr. págs. 1 y ss.

ción. Recuerda que Schlicq considera a Sócrates como el primer filósofo del lenguaje, el primer «buscador del sentido de las proposiciones»; que Carnap, Hahn y Neurath, en un famoso manifiesto, reconocen como antecesores del Círculo a numerosos filósofos del pasado: Hume, iluministas, Comte, Mill (en cuanto a empirismo); Leibniz (en lógica); Epicuro, Bentham, Feuerbach, Marx, Spencer (en eudemonismo y sociología); que Ayer encuentra analíticos entre los grandes filósofos, especialmente entre los empiristas. La *Cambridge-Oxford-Philosophy* es, a juicio de Antiseri, una revisión historiográfica de la filosofía clásica. Existen volúmenes colectivos dedicados a los filósofos más importantes. Strawson y Hampshire han retornado a Kant. Russell es autor de una historia de la filosofía. Wittgenstein profesa una extraordinaria pasión por Platón, Agustín, Kierkegaard y Schopenhauer. Antiseri concluye afirmando: «La tradición y la conciencia histórica ocupan un puesto considerable en el análisis filosófico. La filosofía analítica, dejando aparte algunas provocaciones, se nutre de la tradición y se vuelve hacia ésta para reinterpretarla mediante su instrumental de conceptos» [109].

Lo que ocurre es que tales predecesores lo son de *su* filosofía—del análisis—, y la conciencia histórica que pueda haber en los analíticos existe asimismo condicionado por su concepción de la filosofía y se pone de manifiesto en la selección de los filósofos, y con respecto a un filósofo, en la selección de determinados problemas. Queremos decir: miran al pasado con gafas analíticas. Ha sido una lectura analítica, en su sentido más estricto, lo que ha llevado a unos a hacer tabla rasa de todo lo anterior, y a otros, a ver en ciertos filósofos clásicos, analíticos *avant la lettre*.

Esa lectura analítica, en una de sus versiones más exageradas y también más conocidas, considera la filosofía tradicional como un lenguaje expresivo, pero no representativo, relegándola junto a la poesía y la música: «Los enunciados metafísicos—escribe Carnap—no son ni verdaderos ni falsos, pues nada afirman... Pero son expresivos, como la lírica, la risa y la música. Expresan no tanto sentimientos efímeros, cuanto disposiciones emocionales o volitivas permanentes» [110]. Los metafísicos son músicos frustrados. Pero lo malo no está ahí, está en que la metafísica se presenta como representativa, como capaz de producir conocimiento científico. De ahí el «carácter *engañoso* de la metafísica» [111]. Frente a la tradicional, la nueva filosofía se compondría de proposiciones sintácticas, cuya función consistiría en analizar el sentido de las pro-

[109] «Epistemologia, ermeneutica e storiografia filosofica analitica», en *La filosofia della storia della filosofia. I suoi nuovi aspetti*, Padova, 1974, pág. 252. Cfr. también págs. 249-252.

[110] «Filosofía y sintaxis lógica», en *La concepción analítica de la filosofía*, antología realizada por JAVIER MUGUERZA, I, Madrid, 1974, págs. 302-3.

[111] Id., pág. 304.

posiciones fácticas—de que constan las ciencias—, se compondría de proposiciones «de sintaxis lógicas... que expresan los resultados del análisis lógico»; la filosofía sería «la aplicación del método sintáctico» [112]. La lógica de la ciencia debe ocupar el puesto desocupado por ese *enredo* que tradicionalmente se ha presentado como filosofía.

Wittgenstein es más radical aún. Al negar, con el *Tractatus*, la posibilidad de un metalenguaje, se ve forzado a negar también la posibilidad de una filosofía con proposiciones propias, distintas de las fácticas: el mismo *Tractatus*, que contiene las líneas de lo que sería esa filosofía imposible, se autoniega como un «pseudo-discurso» [113]. La filosofía es sólo una actividad que trae a la conciencia las dificultades que a veces sufre el lenguaje—rupturas de lenguaje que dan lugar a los enunciados metafísicos—, una actividad que descubre «los chichones que se hace el entendimiento al toparse con los límites del lenguaje» [114]. La filosofía —se entiende siempre, la nueva filosofía—es una actividad que se limita a «poner las cosas delante de los ojos, sin explicar ni demostrar nada» [115]: y lo que pone delante son las dificultades creadas por los límites del lenguaje. Finalmente, «la actividad filosófica, en su sentido propio, sería aquella que me volviera capaz de dejar de filosofar, aquella que traería la paz a la misma filosofía» [116]: y eso es precisamente lo que se propone, visto en su profundidad, el *Tractatus*.

Afortunadamente, el análisis filosófico más reciente ha abandonado la rigidez de los primeros tiempos. Diríase que el análisis se había limitado—como dice Muguerza—a «cortar gordianamente los nudos de la trama» [117]. Sin renunciar a su función de pensar *claramente*, aspira ahora también a pensar *comprehensivamente*—como ha señalado J. J. C. Smart, uno de los cultivadores de este nuevo análisis—: la nueva filosofía no se limita al «análisis lingüístico o conceptual», sino que es también una «reconstrucción racional del lenguaje con vistas a proporcionar el medio para la expresión del todo de la ciencia» [118]. En tal sentido, la ontología y la metafísica—siempre que a ésta no se la entienda a la manera tradicional—son acogidas por el análisis, pero es su conexión con la ciencia lo que les permite ser acogidas [119].

---

[112] Id., pág. 321. «La única tarea propia de la *filosofía* es el *análisis lógico*» (pág. 305).

[113] G.-G. GRANGER: *Wittgenstein*, París, 1969, pág. 87.

[114] *Investigaciones filosóficas*, pág. 199.

[115] Id., pág. 126.

[116] Id., pág. 133.

[117] «Esplendor y miseria del análisis filosófico», Introducción a *La concepción analítica de la filosofía*, citado, pág. 66.

[118] «Los confines de la filosofía», en íd., pág. 693.

[119] «*Ontología* es la denominación que, desde Quine, acostumbramos asignar a la consideración sistemática de "lo que en una forma dada de discurso decimos que hay" (Quine). Y quizá no sería excesivo ver en ella la moderna versión—o, más exactamente, su analogado analítico-lingüístico—de la *filosofía primera* aristotélica, esto es, del estudio del "ser" en el sentido de "lo que es, existe o hay"» (MUGUERZA, *Introd.*, cit., pág. 60).

No cabe duda de que el historiador de la filosofía puede iluminar muchos problemas con una lectura analítica. Como señala Alquie, ha habido filosofías contaminadas de ciencia y de cosmología, filosofías que se nos presentan como rivales de la ciencia en la explicación de un mismo mundo [120]. Y hay que reconocer, en ese sentido, el acierto del ataque analítico. Lo que ocurre es que la filosofía, en la medida en que se presente como rival de la ciencia, es pseudo-filosofía: en el fondo, lo que el análisis ha atacado ha sido una caricatura de la filosofía. Y justamente una de las funciones del historiador de la filosofía consiste en «distinguir con cuidado lo que es filosófico de lo que no lo es», como lo científico, lo religioso, etc. [121].

El problema está en que no todos los filósofos pueden ser leídos analíticamente y no todos pueden, como Sócrates, ser contados entre los precursores del análisis filosófico. Eso por una parte. Por otra, puede hablarse—Alquie lo ha proclamado vigorosamente—de una ontología surgida justamente como un cuestionamiento de la ciencia y como fruto de una exigencia del espíritu que lleva a éste a trascender la instancia científica: la historia de la filosofía es, en su mayor medida, la historia del acto filosófico en cuanto «ligado al descubrimiento, en nuestra conciencia, de un ser que trasciende la Naturaleza»—según palabras de Alquie [122]—. La filosofía no sería *ancilla theologiae,* pero tampoco *ancilla scientiae.*

El que la filosofía no se confunda con el conocimiento científico no implica que haya que relegarla al campo de la poesía y de la música. Es posible una verdad no científica. Alquie no duda en afirmar que la filosofía, como conocimiento del ser, posee sus certezas, sus «evidencias irrecusables y sus necesidades definitivas»: «Basta haber comprendido a Leibniz para saber, de una vez para siempre, que un objeto extenso y, por tanto, divisible no es estrictamente hablando un ser. Basta haber comprendido a Berkeley para saber que lo que llamamos materia no puede existir en sí» [123]. Esas evidencias filosóficas no son ni certezas científicas ni convicciones religiosas. Se trata de tres dominios distintos, que si se interfieren, se traicionan. El saber filosófico, así entendido, «permite al hombre no perderse en ningún sistema objetivo, proporciona un sentido a la ciencia misma situándola en relación a ese ser, de acuerdo con el cual debe ser juzgado todo lo demás. Por eso, el filósofo no coincide jamás con nada, por eso inquieta siempre a los dogmatismos científicos, religiosos o políticos» [124].

---

120 *Ob. cit.,* pág. 183.
121 Id., pág. 269.
122 Id., pág. 269.
123 Id., pág. 182.
124 Id., págs. 178-9.

Si el análisis, en una nueva autocorrección, no aceptara la posibilidad de una filosofía capaz de trascender a la ciencia—aunque se alimentara de ella—, la lectura analítica no podría acompañar al historiador de la filosofía en todo su trayecto.

Conclusión

Una auténtica historia de la filosofía posee no una, sino varias dimensiones—a las que corresponden las distintas lecturas que hemos expuesto en la segunda parte del trabajo—. Hemos intentado probar que una lectura adecuada de las obras del pasado filosófico no debe descuidar ninguna de esas dimensiones, de lo contrario se empobrecería el diálogo que el filósofo-historiador establece con ellas [125].

Las lecturas expuestas se corrigen unas a otras, estableciéndose entre ellas una múltiple y recíproca dependencia: en el fondo, se trata de una única lectura atenta a la complejidad de los fenómenos que intervienen en la creación filosófica.

Esa lectura-diálogo, por otra parte, viene exigida—según hemos visto en la primera parte del trabajo—por la reflexión filosófica misma, ya que la problemática específica de la filosofía es recurrente: persisten, sin desaparecer, los problemas que afectan al hombre en su relación con el mundo como totalidad provista o no de sentido.

ROMANO GARCIA

Dpto. de Filosofía
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Extremadura
CACERES

BIBLIOGRAFIA

ALQUIE, Ferdinand: *Signification de la philosophie*, París, 1971.
ANTISERI, Darío: «Epistemologia, ermeneutica e storiografia filosofica analitica», en *La filosofia della storia della filosofia. I suoi nuovi aspetti*, Padova, 1974.
BELAVAL, Yvon: «Continu et discontinu en histoire de la philosophie», en *Philosophie et méthode*, Bruxelles, 1974.

[125] Bréhier advirtió ya, en *La philosophie et son passé*, que una historia *externa*—atenta al contexto sociohistórico de la obra filosófica—resulta insuficiente: se pierden la intención y la iniciativa del filósofo, tenidas en cuenta, en cambio, por la historia *crítica*, a la que habría que añadir, además, la historia *interna*, que atiende al texto como organizado en función de una intuición central (cfr. *ob. cit.*, págs. 50 ss.). Pero tampoco se agotaría ahí la complejidad del problema: la segunda parte de nuestro trabajo ha intentado estudiar *todas* sus dimensiones.

BRAUN, Lucien: *Histoire de l'histoire de la philosophie,* París, 1973.
BREHIER, Emile: *Historia de la filosofía,* Buenos Aires, 1962.
— *La philosophie et son passé,* París, 1940.
BUENO, Gustavo: *La metafísica presocrática,* Madrid-Oviedo, 1974.
EHRHARDT, W. E.: *Philosophiegeschichte und geschichtlicher Skeptizismus. Untersuchungen zur Frage: Wie ist Philosophiegeschichte möglich?,* Bern-München, 1967.
GADAMER, Hans-Georg: *Vérité et méthode,* París, 1976.
GELDSETZER, L.: *Der mehodenstreit in der Philosophiegeschichtsschreibung,* «Kantstudien», 1965 (págs. 515-527).
— *Was heisst Philosophiegeschichte?,* Düsseldorf, 1968.
GOLDMANN, Lucien: *Investigaciones dialécticas,* Caracas, 1962.
— *El hombre y lo absoluto,* Barcelona, 1962.
GOLDSCHMIDT, Victor: *Temps historique et temps logique dans l'interpretation des systèmes philosophiques,* Actes du XI° Congrès international de philosophie (Bruxelles), Amsterdam-Louvain, 1953.
GRANGER, Gilles-Gaston: «Sur la connaissance philosophique», en *Revue Internationale de Philosophie,* núm. 47, 1959.
— *Wittgenstein,* París, 1969.
GUEROULT, Martial: *Leçon inaugurale* en el Colegio de Francia, París, 1951.
— «Le problème de la légitimité de l'histoire de la philosophie», en *La philosophie de l'histoire de la philosophie,* París-Roma, 1956.
GOUHIER, Henri: *La philosophie et son histoire,* París, 1947.
— *L'histoire et sa philosophie,* París, 1973.
— «La philosophie et ses publics», en *Philosophie et méthode,* Bruxelles, 1974.
MONDOLFO, Rodolfo: *Problemas y métodos de investigación en la historia de la filosofía,* Buenos Aires, 1960.
MONTERO, Fernando: «La historicidad de la filosofía», en *La filosofía presocrática,* Valencia, 1976.
KOLAKOWSKI, Leszek: *Chrétiens sans Eglise,* París, 1969.
— «Fabula mundi et le nez de Cléopâtre», en *Revue Internationale de Philosophie,* números 111-112, 1975.
OISERMAN, T. I.: *Probleme der Philosophie und der Philosophiegeschichte,* Berlín, 1972.
ORTEGA Y GASSET, José: «Prólogo» a la *Historia de la filosofía,* de BREHIER, Buenos Aires, 1962.
PERELMANN, Chaim: «Le réel commun et le réel philosophique», en *Etudes sur l'histoire de la philosophie,* París, 1964.
PIGUET, J.-Claude: *L'oeuvre de philosophie,* Neuchâtel, 1960.
RICOEUR, Paul: *Histoire et verité,* París, 1965.
ROBIN, Leon: *La pensée hellenique,* París, 1967.
ROMERO, Francisco: *La estructura de la historia de la filosofía,* Buenos Aires, 1967.
SCHLANGER, Jacques: *La structure metaphysique,* París, 1975.
VARIOS: *La philosophie de l'histoire de la philosophie,* París-Roma, 1956.
— *La filosofia della storia della filosofia, I suoi nuovi aspetti,* Padova, 1974.
— *Philosophie et méthode,* Bruxelles, 1974.
— *Etudes sur l'histoire de la philosophie. Hommage a Martial Gueroult,* París, 1964.
ZUBIRI, Xavier: *Naturaleza, Historia, Dios,* Madrid, 1951.

DE LA PINTURA DE XAVIER VALLS

I

¿Qué interés tienen actualmente, como tema pictórico, unas frutas, un jarro, un plato, una jícara, una ventana, un interior con figura? La pregunta y, sobre todo, la respuesta que pueda dársele tiene interés tanto para la pintura en general, como para la de Xavier Valls en particular. Porque, en efecto, tal es el reducido y simple campo temático del artista catalán.

Hacer la pregunta es plantear el problema fundamental de la pintura, porque es plantear la problemática de sus fines, del para qué, y aún más, del «por qué, cómo y para qué» de la actividad humana denominada «pintar». Y hacer la pregunta en estas páginas es al mismo tiempo plantear el problema del «por qué, cómo y para qué» de la pintura de Xavier Valls.

Desgraciadamente, la pregunta no encierra tanta claridad como su apariencia nos inclina a creer. En primer lugar, es ya en sí misma una pregunta problemática. Como prueba que podamos aplicarle idéntica puesta en tela de juicio que la que ella sugiere respecto a la pintura: ¿Qué interés tiene actualmente hacer la pregunta que encabeza estas líneas?

Ahora bien, esta segunda pregunta permite, pese a su carácter repetitivo y, por ende, anodino, más de una decisiva puntualización. No sólo arroja esclarecedora luz sobre la intencionalidad del planteamiento en general, sino que constituye un inapreciable hilo conductor para poner de relieve todas las paradójicas derivaciones de la primera de las preguntas.

La interrogación sobre la pregunta inicial implica unos presupuestos que le dan esa dimensión esclarecedora de que acabo de hablar. Los dos más patentes son: o bien la primera cuestión ha recibido adecuada y definitiva respuesta histórica, o bien se considera que el planteamiento, aun sin haber recibido respuesta, ha sido superado y que hoy nos situamos en otra parte. En ambos casos hay que responder negativamente con el término «ninguno».

Veamos entonces si alguna de estas dos actitudes parece lo suficiente fundada como para que nos decidamos a dejar sin el menor alcance la pregunta inicial.

Y dado que el orden en que ambos presupuestos han sido citados no conlleva la menor determinación de prioridad, me permitirá el lector que empiece por ocuparme del segundo de ellos. Repitámoslo, pues, pero desarrollando algo más su auténtico contenido y naturaleza: la pintura se sitúa hoy en otra parte, se ocupa de otros asuntos. Preguntarse por el interés de unos melocotones o manzanas para la pintura es retrotraerla a otras épocas, como mínimo al siglo pasado. Pintar manzanas es hacer una pintura completamente pasada de moda, fuera de las preocupaciones de nuestra hora, es decir, falsa, sin vida, insignificante. Preguntarse todavía hoy por el interés de tal pintura se reduce a situarse a su mismo nivel, vivir de espaldas al arte de «hoy», no haber comprendido nada respecto a las revoluciones plásticas del siglo XX.

Vemos en seguida que tales consideraciones suponen una concepción de la pintura que hace del tema su verdadera esencia. Lo que conduce no menos inmediatamente a atribuir a cada época sus propios temas y a considerar que dos épocas resultan así incomparables, irreductibles a un canon común. Nada más lógico entonces que proscribir, por anacrónica, la práctica, en un momento dado, de temáticas que hayan caracterizado a períodos históricos anteriores.

La postura, sólida y confortable a primera vista, desemboca en insostenibles paradojas puestas fácilmente de relieve por una observación más detallada de los hechos.

En efecto, desde la perspectiva temática debemos admitir, por una parte, que para cada período histórico unos temas representan mejor que otros los estados de conciencia más avanzados y progresistas del mismo; pero, por otra parte, también debemos admitir que cualquier obra, por nimia que sea, es hija de su tiempo, que representa, si no, no existiría, estados de conciencia tan reales como los primeros y que, por tanto, resultan igualmente decisivos para la totalización de la época. La primera parte del dilema va contra el principio, que ningún entendido niega hoy, de que en el arte no hay progreso. La segunda parte niega la posibilidad de los juicios de valor y, en consecuencia, la de invalidar una práctica temática cualquiera. Lo que es contrario a lo que se pretendía demostrar.

Todo viene, a fin de cuentas, de que pretender hacer del tema la determinación esencial del arte es colocarse precisamente fuera del campo del arte en cuanto tal. De ahí la imposibilidad de formular juicios críticos de carácter estético, ya que el arte ha perdido en la tesitura su autonomía, su peculiaridad, para transformarse en objeto específico de las ciencias antropológicas y sociales, psicológicas.

Resulta curioso que cuando se trata de las artes plásticas, se olvide tan fácilmente esa distinción metodológica fundamental entre el objeto material y el objeto formal de las ciencias, según la cual el objeto material, que puede ser común a varias ciencias, queda tipológicamente transformado de acuerdo con el punto de vista (o ciencia) desde el que se lo considera, o sea, en tanto que objeto formal. Quiero decir, en consecuencia, que no es válido, desde un punto de vista artístico (pictórico en este caso) o estético, hablar del tema en tanto que objeto puramente material. Las críticas del tema sólo pueden ser pertinentes una vez establecidas las determinaciones del mismo en tanto que objeto formal. En una palabra, lo que podrá tener o no tener interés, en tanto que tema pictórico, no son las manzanas o el carácter represivo de la sociedad, sino la validez del estatuto formal de su traducción plástica.

El pintor Orlando Pelayo me contó un día una anécdota que ilustra a la perfección mis propósitos. Estaba un día Orlando Pelayo en su taller comentando con un amigo una reciente exposición de Cézanne. Rondaba junto a ellos un operario que reparaba la instalación eléctrica de la casa. Pelayo y su amigo se refirieron varias veces, en el transcurso de la conversación, a las manzanas de los cuadros de Cézanne. A la tercera o cuarta vez, movido por la curiosidad, el operario les preguntó si estaban hablando de alguien que pegaba manzanas en sus telas. Pelayo le explicó que no, que se trataba de manzanas pintadas. Tranquilizado, el operario les espetó: « ¡Ah, entonces no eran manzanas! ». Un tema sólo y siempre es interesante por sus aciertos plásticos.

Curiosamente, la crítica del tema reducido a su dimensión material ha sido llevada a cabo durante los últimos lustros, sobre todo por los partidarios de la abstracción y por los del arte conceptual. Por los primeros de modo totalmente incongruente, pues ninguna otra tendencia exige tanto la referencia al objeto formal de la pintura. Llega a ser incluso escandaloso que cuando se trata de pintura figurativa, los defensores de la abstracción se empeñen en no ver más que el objeto material, reservándose para la consideración de su tendencia, sin el menor fundamento, el objeto formal. Por los segundos de modo internamente coherente, pero sin validez en cuanto emplean los mismos criterios para referirse a dos realidades distintas: la de la pintura y la de lo parapictórico.

El análisis del presupuesto que estaba en cuestión nos permite ahora afirmar la falacia de la concepción según la cual la pintura se sitúa hoy en «otro lugar» que la de los siglos anteriores. Su ámbito, su especificidad estética no ha cambiado. La pintura actual no es más ni menos, es sólo distinta. Como son distintos e irrepetibles dos individuos. O dos manzanas. La categoría más propia del arte, que es la de «creación», no depende en absoluto de que lo pintado sean manzanas o la alienación

del hombre actual. La transformación del objeto material en objeto formal del arte plástico se asienta en operaciones mentales, espirituales e imaginativas que le son propias y, pese a su casi infinita variedad, inconfundibles.

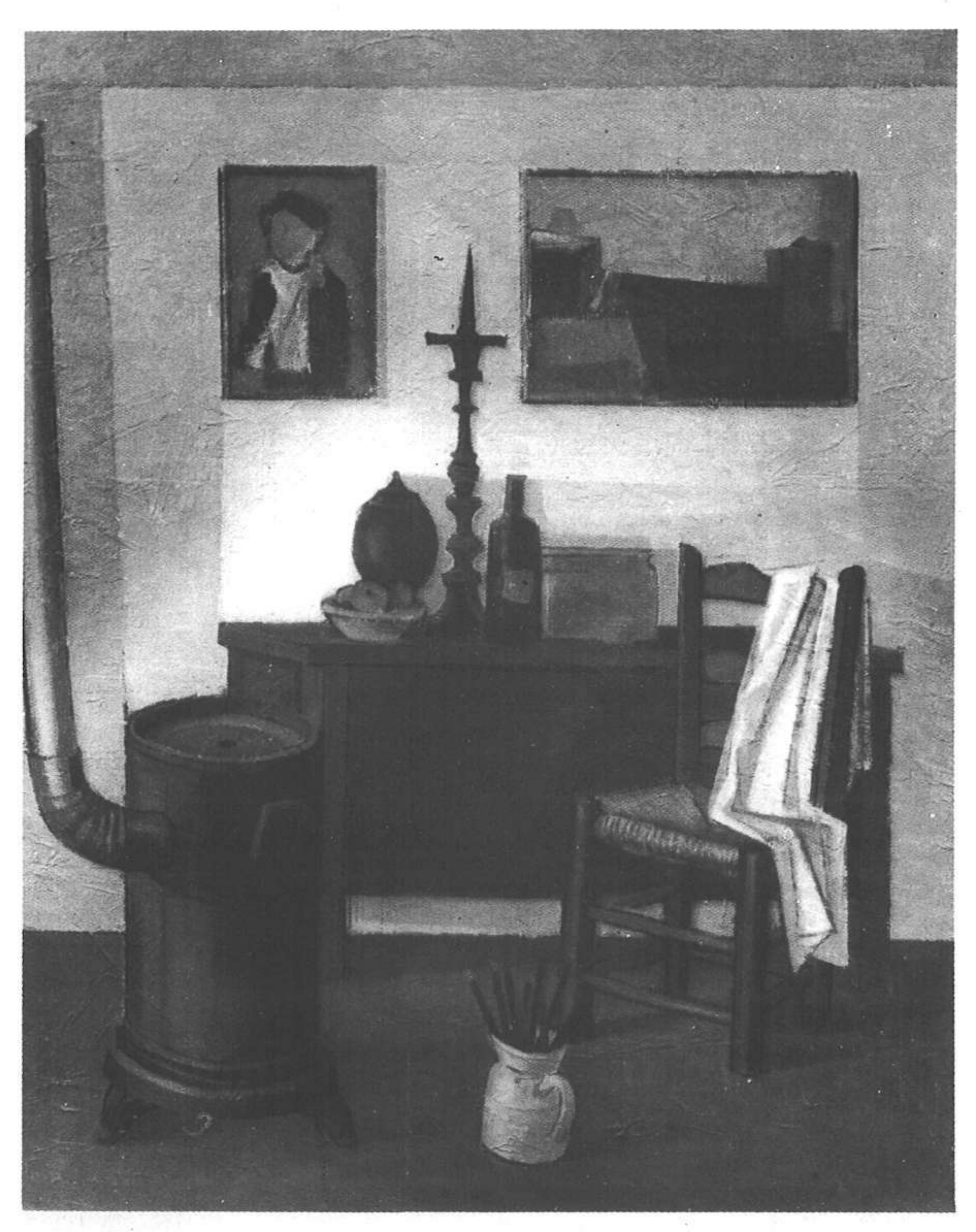
Estas conclusiones me obligan, no obstante, a dar una nueva formulación a la pregunta inicial, que ahora sería: ¿Pueden ser todavía unas manzanas objeto formal de la pintura actual? Con lo que entramos en el campo del otro presupuesto que se deducía de la segunda pregunta: ¿Qué interés encierra el preguntarse si unas manzanas pueden ser objeto formal de la pintura actual? Y había indicado que generalmente la réplica consistía en dar el problema por zanjado suponiéndole haber recibido adecuada y definitiva respuesta histórica.

Extrañará, sin duda, al lector que yo pretenda que, en efecto, tal respuesta existe y que al mismo tiempo me empeñe en volver sobre ello. Pero es que si bien es cierto que la respuesta existe, histórica y definitiva, no lo es menos que la vemos constantemente violada y olvidada. Y resulta que no soy yo quien vuelve a sacar a relucir algo de todos sabido, sino que parece haber un acuerdo generalizado en pro de su ignorancia. Varios son los factores responsables de este retroceso crítico: el desprecio de que hacen gala los historiadores por la crítica, el desprecio de que hacen gala los críticos por la historia, el desprecio de unos y otros por la teoría filosófica, la indigencia cultural en que se mantiene a las masas...

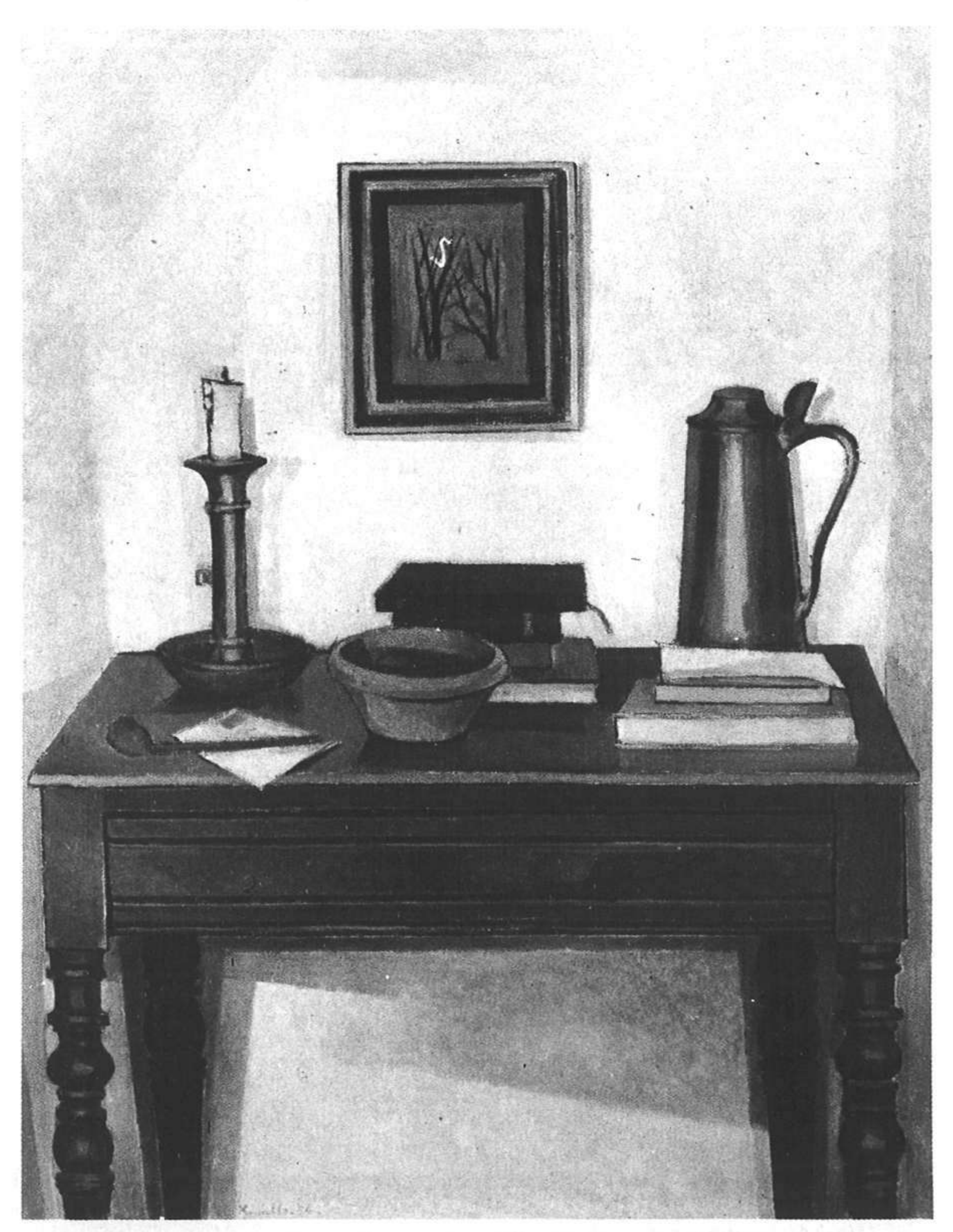
Sí, poseemos suficientes y sólidas respuestas como para saber que mientras haya pintura, y cualquiera que sean las circunstancias históricas, estará justificado tomar como objeto formal de la pintura un montón de manzanas. O el más fugaz y abstracto de los sentimientos. Esas respuestas cubren el ámbito del porqué y del para qué. Del cómo dependerán el logro estético, el carácter de creación que pueda corresponderle a una obra.

El citado olvido de esas respuestas históricas me obliga, en consecuencia, a repetir algunas de sus más decisivas formulaciones y a explicitar su sentido. Ya que sólo en su fundada universalidad vendrá a engarzarse la universalidad de la obra de Xavier Valls. La teoría estético-crítica necesita, exige, su aplicación a la consideración de casos prácticamente individuales a fin de revelar su carácter concreto. Como decía Kant, los conceptos sin intuición son vacíos, las intuiciones sin concepto son ciegas.

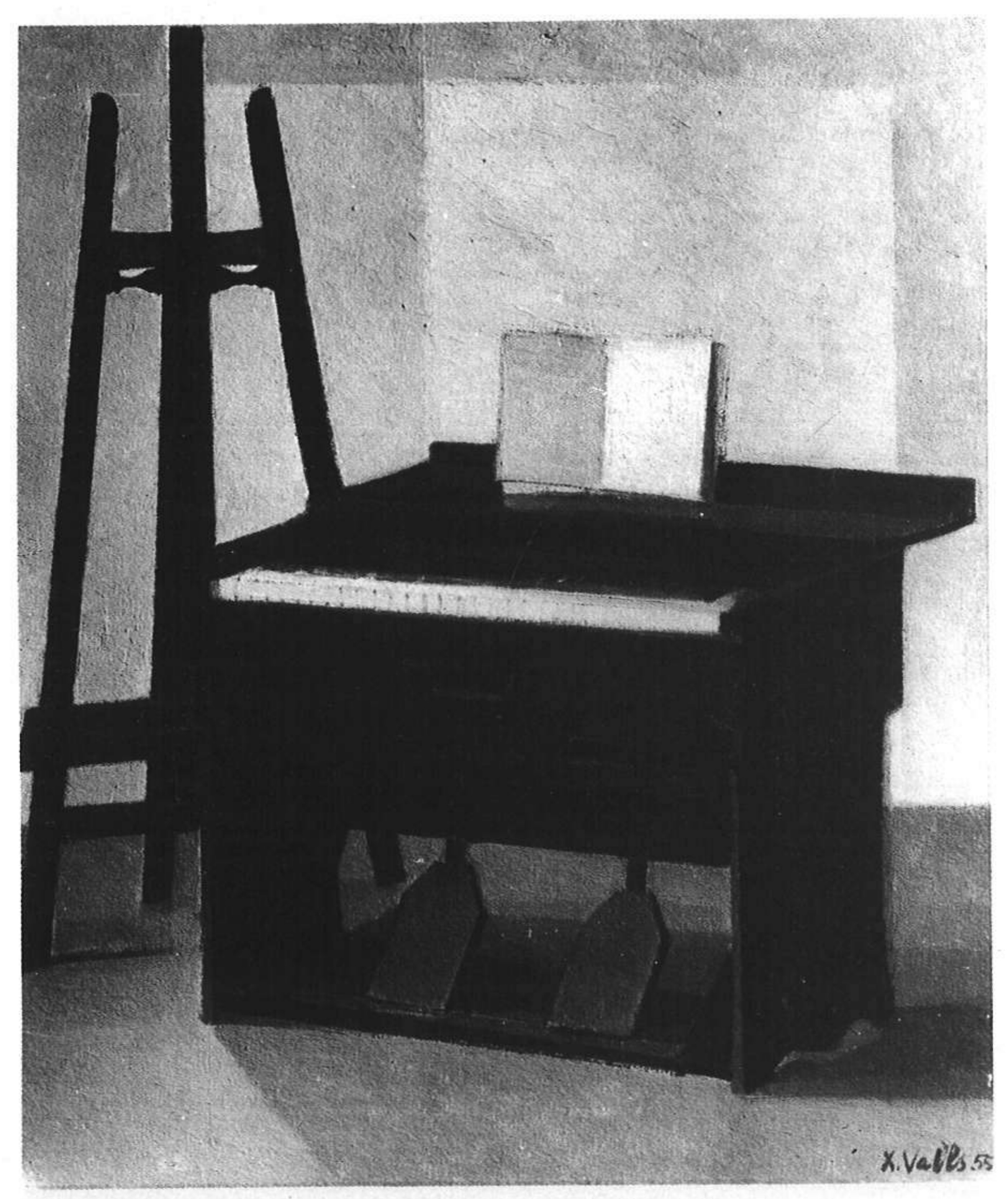
Repetidas veces, a lo largo de la historia, los más perspicaces espíritus han enumerado las notas consustanciales al arte; en otras palabras, lo han definido. Y ello es tanto más interesante cuanto que sin otro universo referencial que el figurativo, su agudo análisis de las relaciones



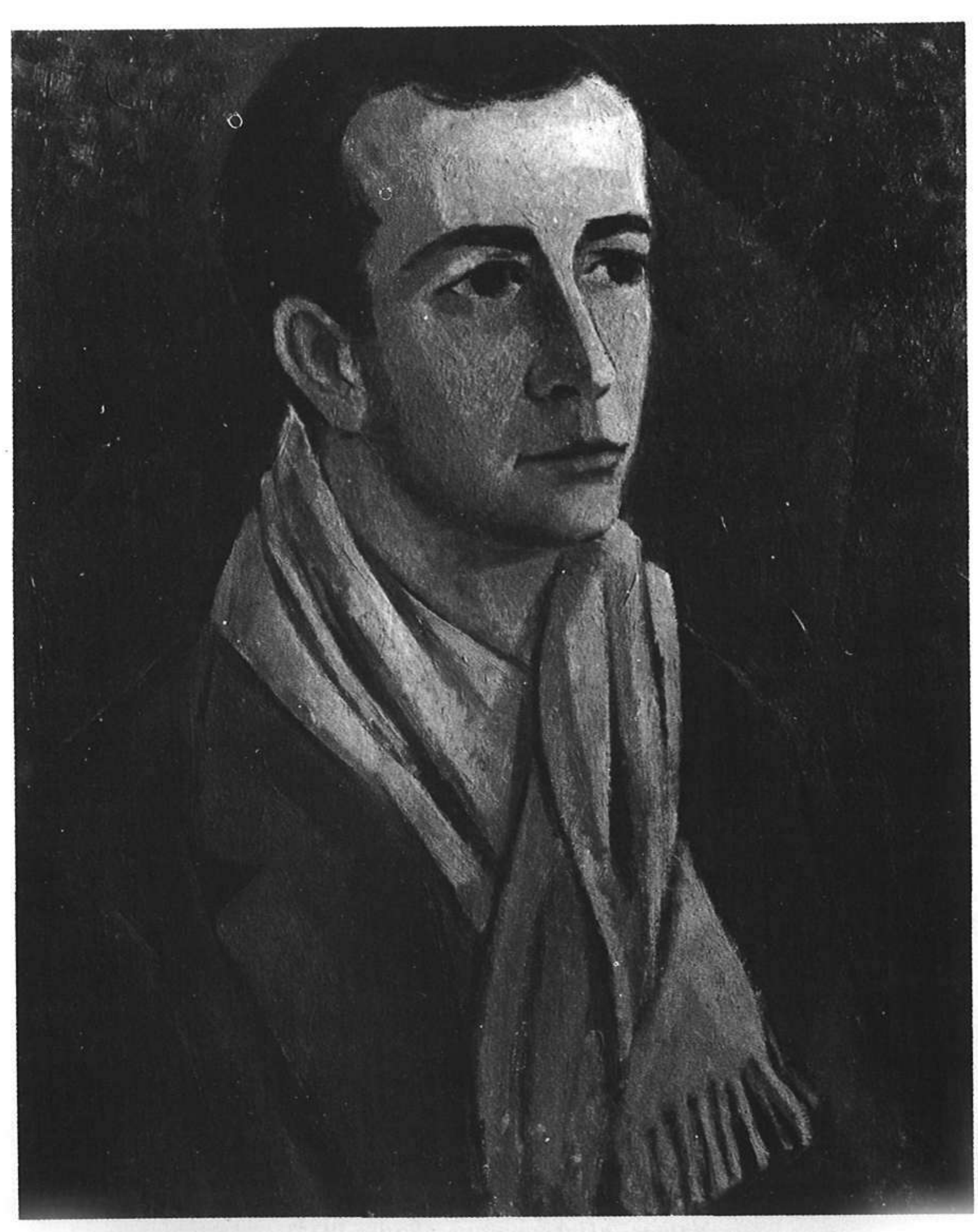
VALLS: *«Interior del taller» (1953). Colección Antonio Mira, Toledo.*



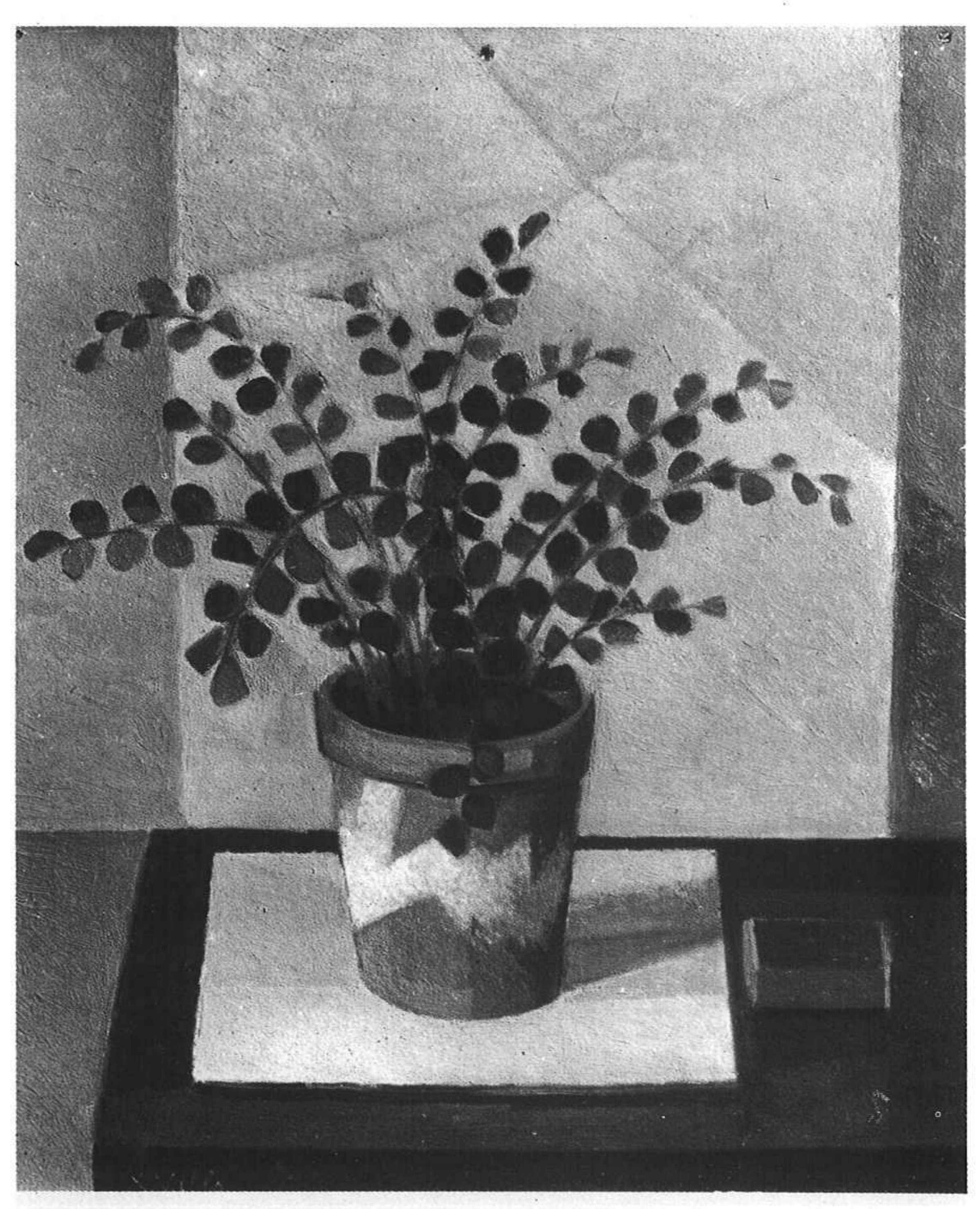
VALLS: *«Nature morte aux livres» (1954).*



VALLS: *«Harmonium» (París, 1955).*

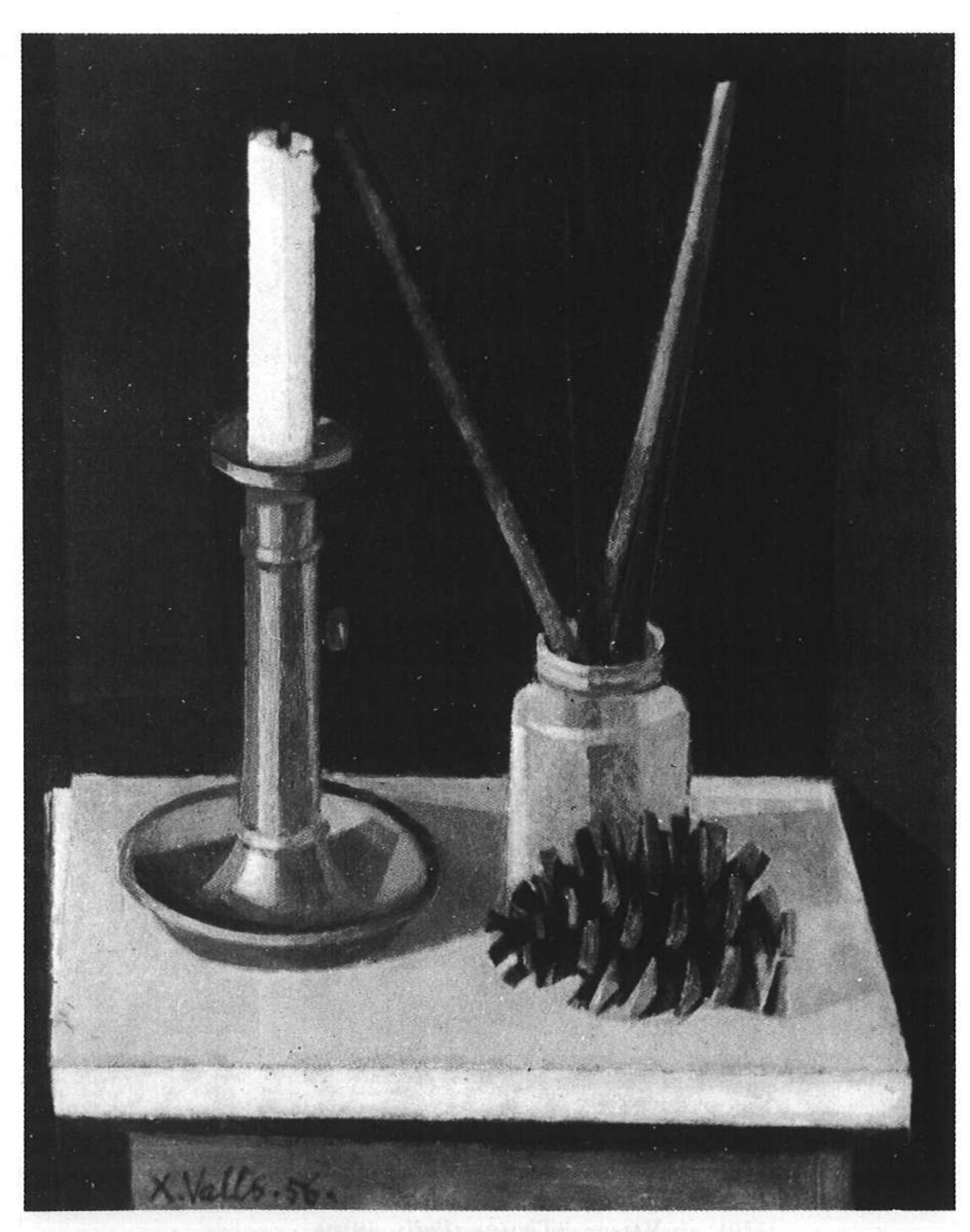


VALLS: *«Retrato de Julián Gállego» (París, 1955).*



VALLS: «*Tiesto*» (*París*, *1956*).

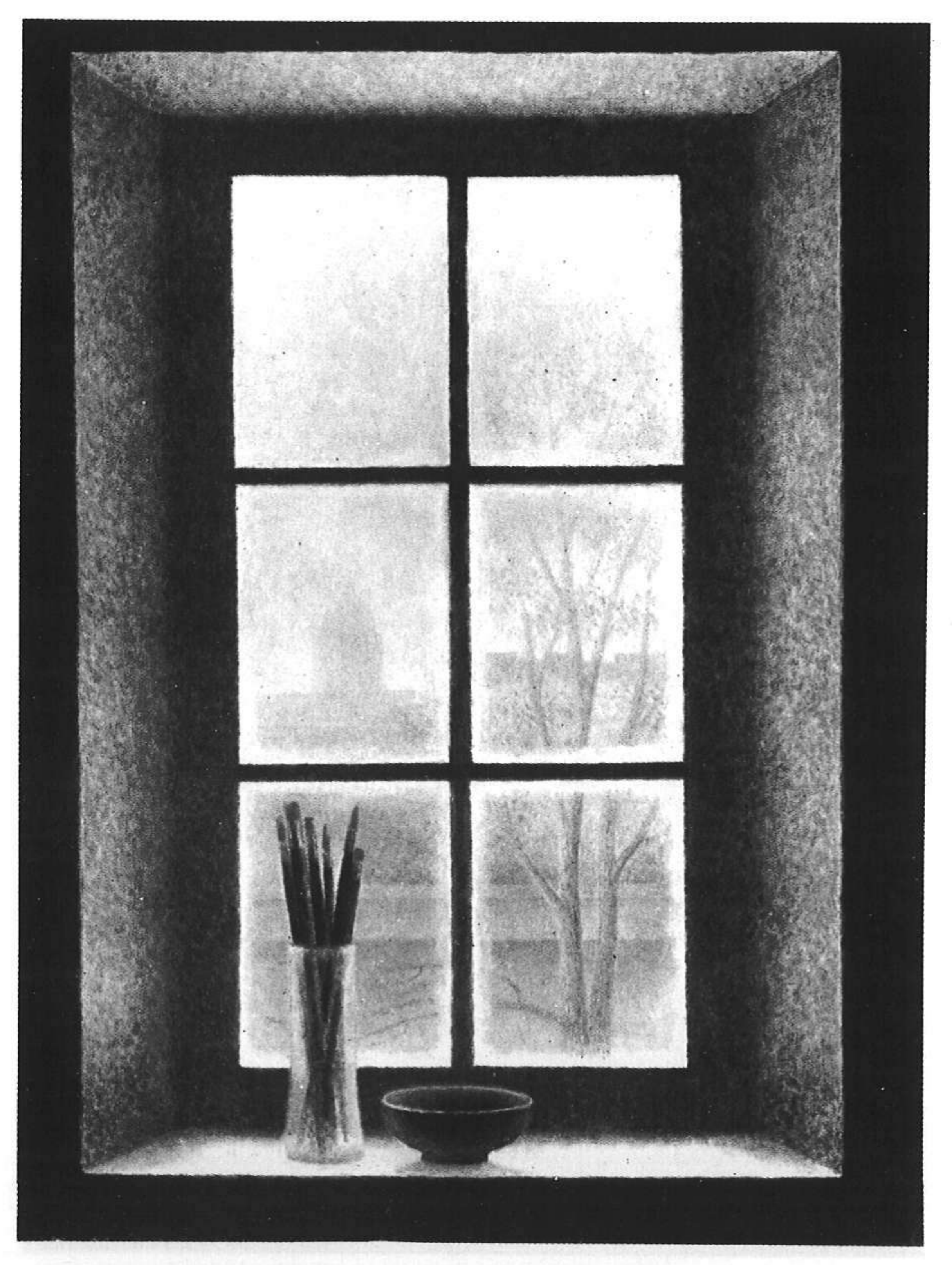
VALLS: «Nature morte» (1956).



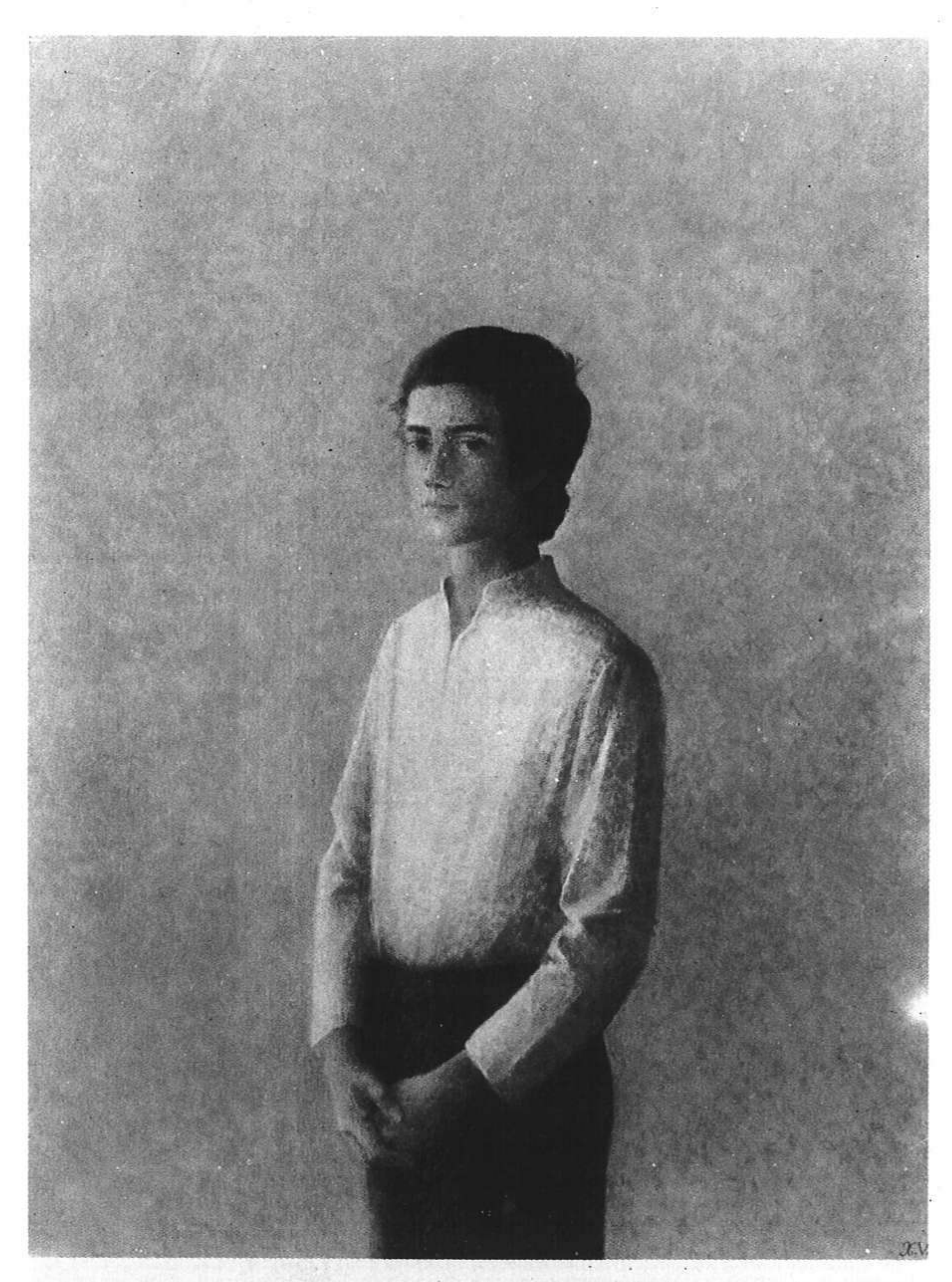
VALLS: «Nature morte» (1956).



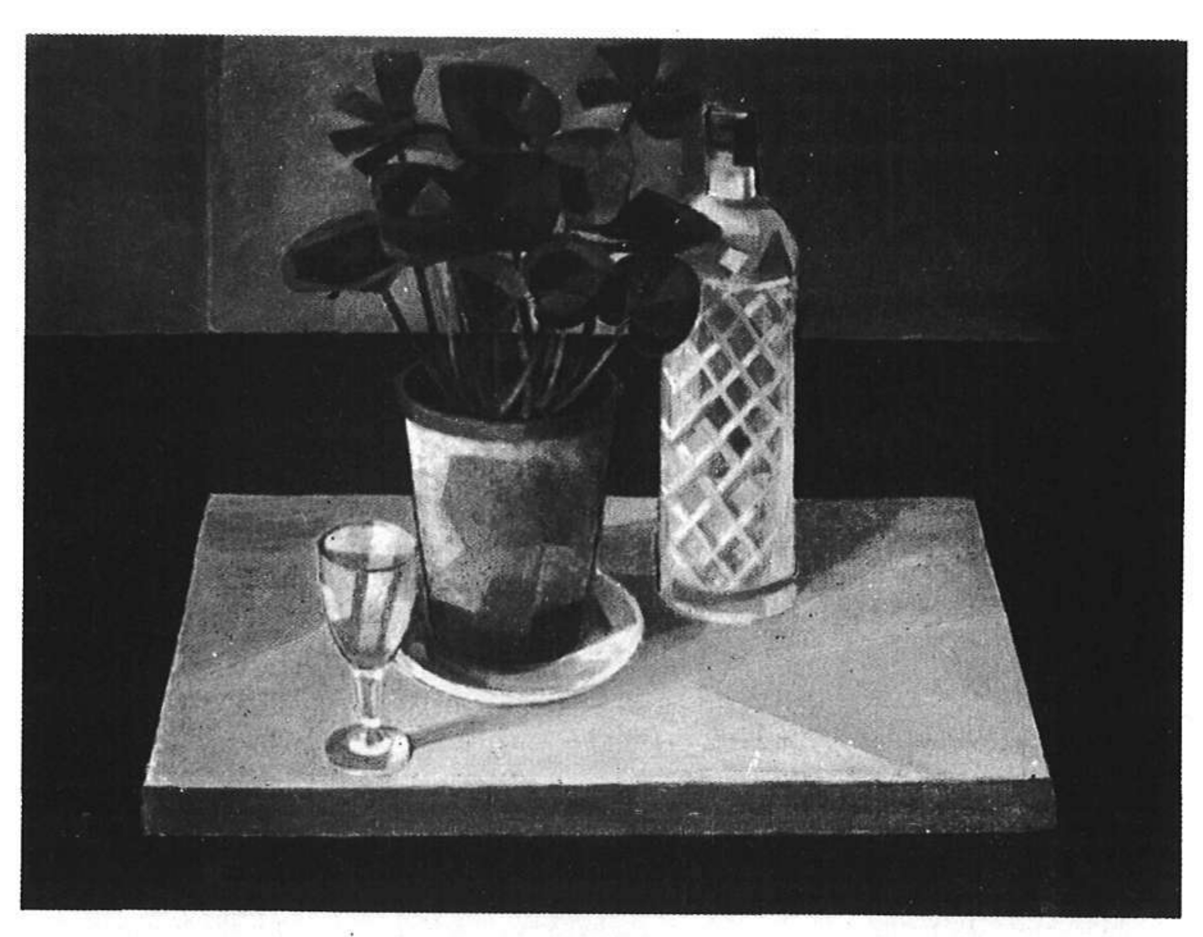
VALLS: *«Pandora», colección Sardá, Barcelona (1968).*



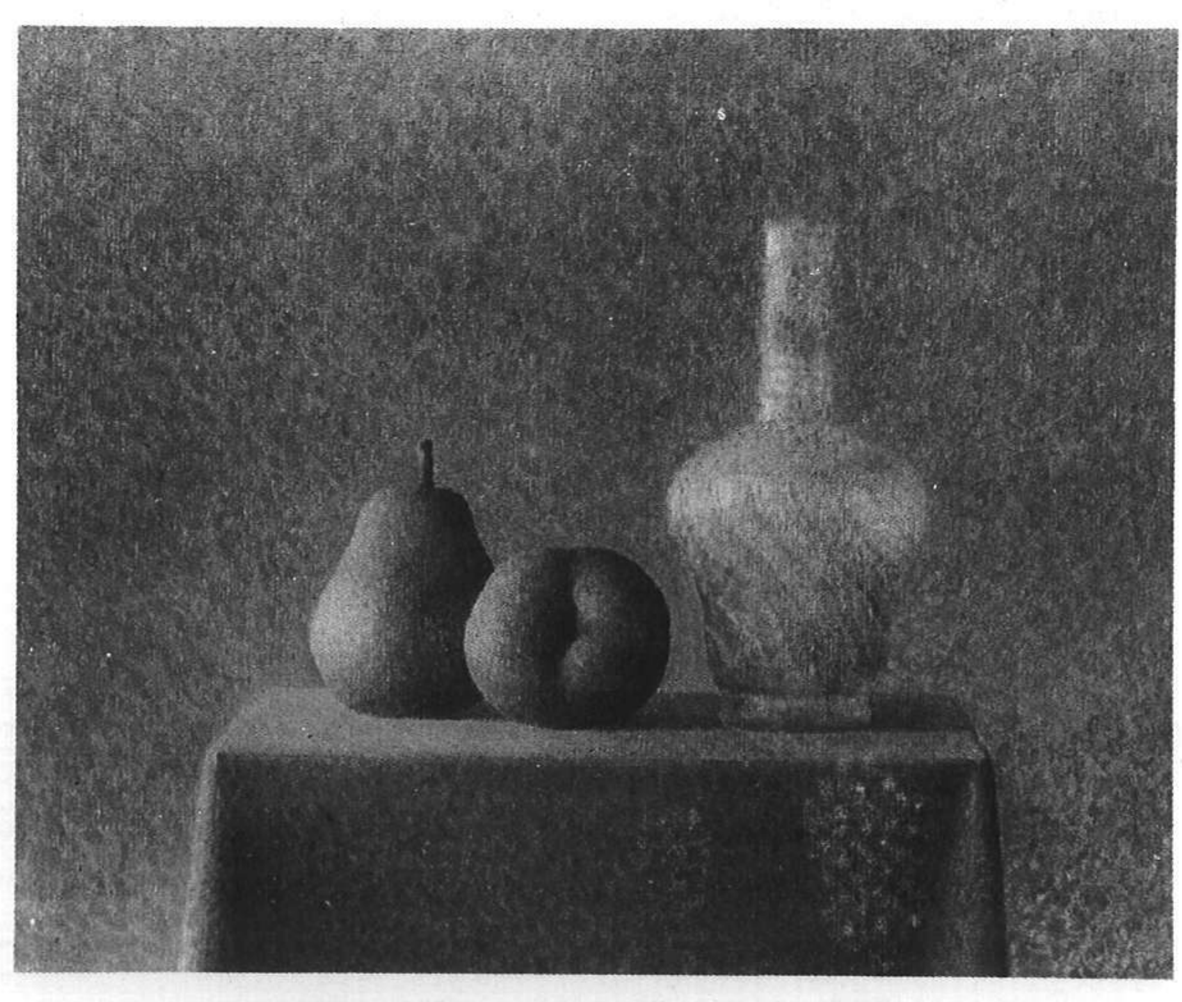
VALLS: *«Ventana del taller»* (1975).



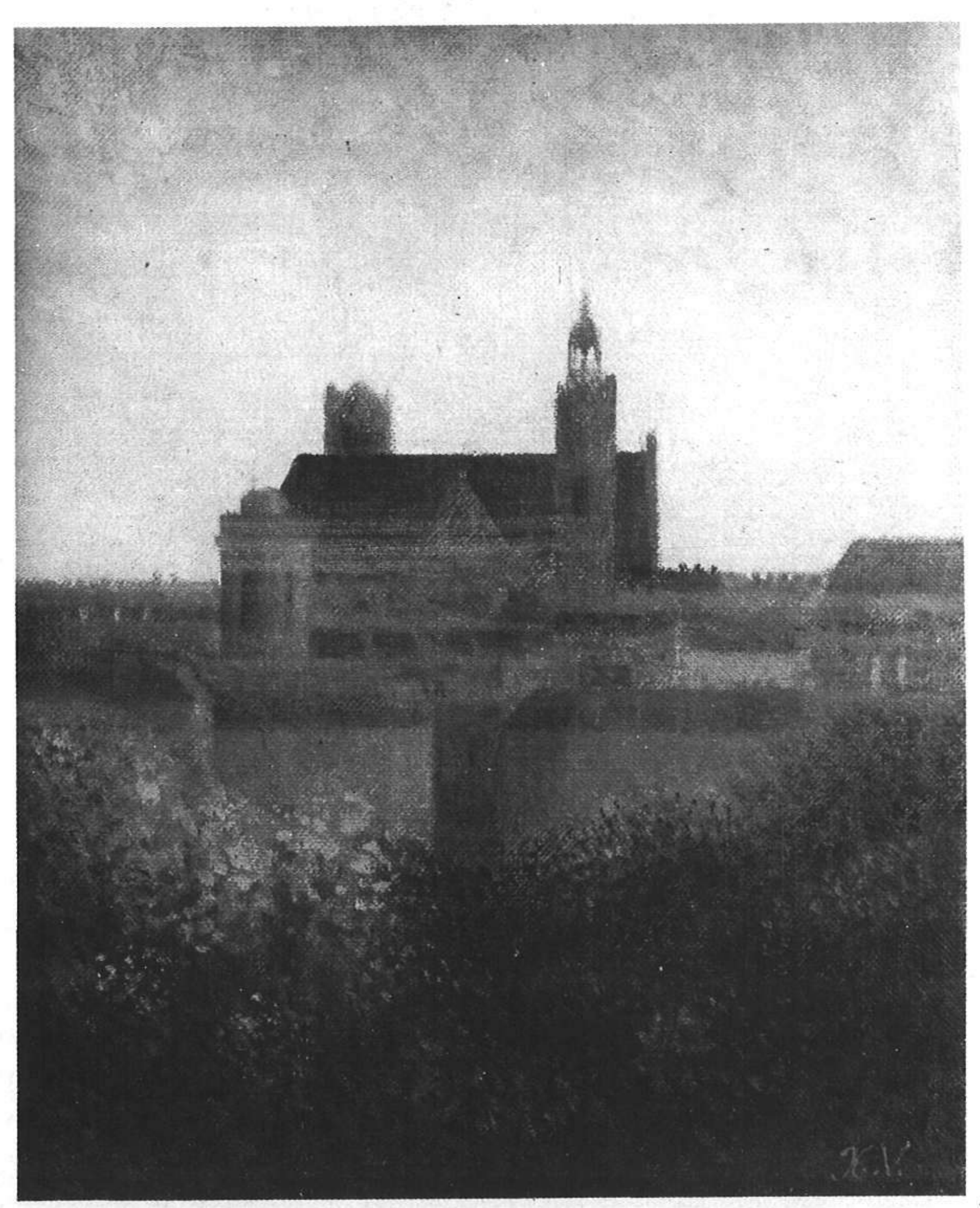
VALLS: *«Portrait de Manuel»* (1976).



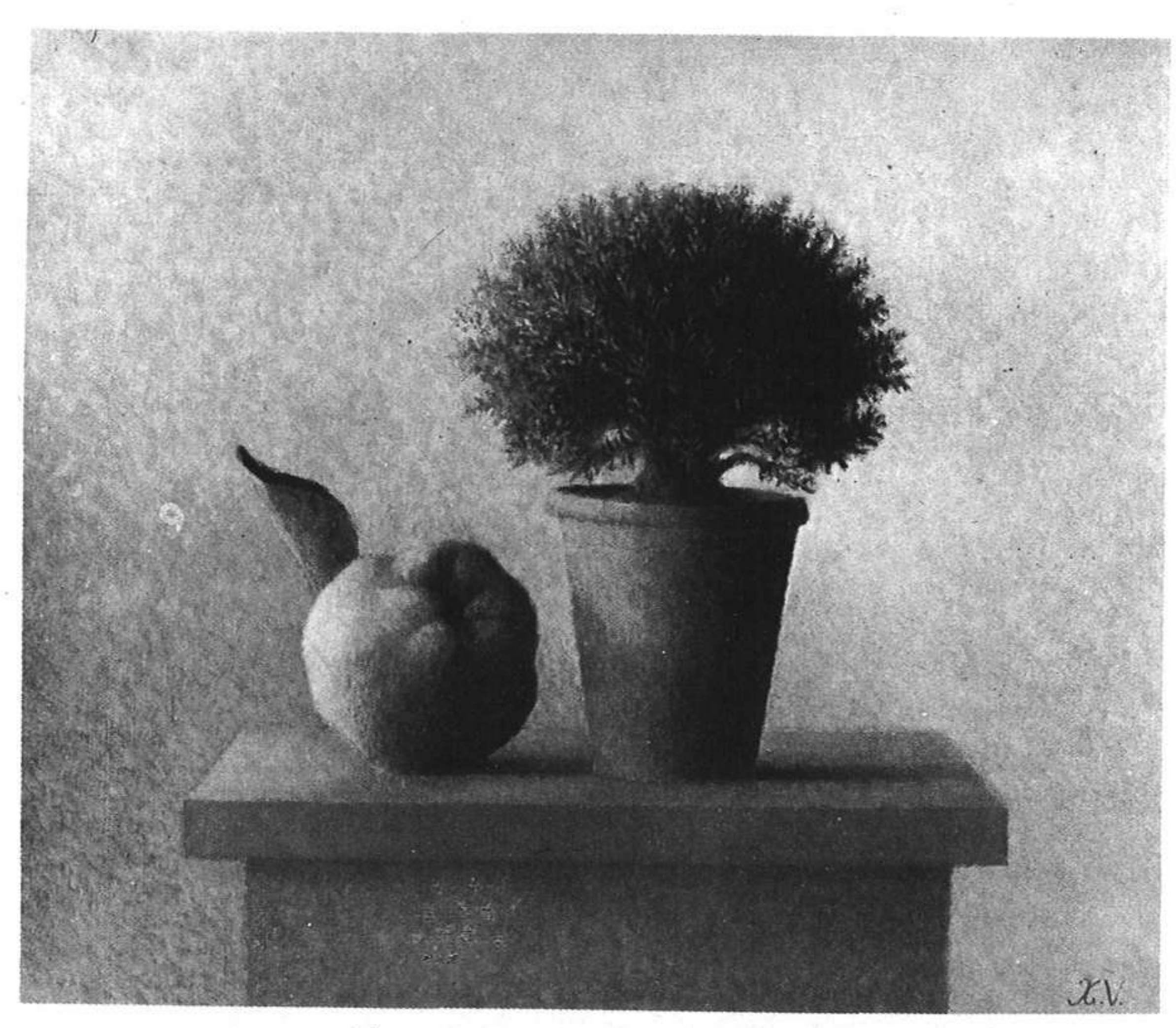
XAVIER VALLS: *«Maceta, botella y copa»* (*París, 1955*).



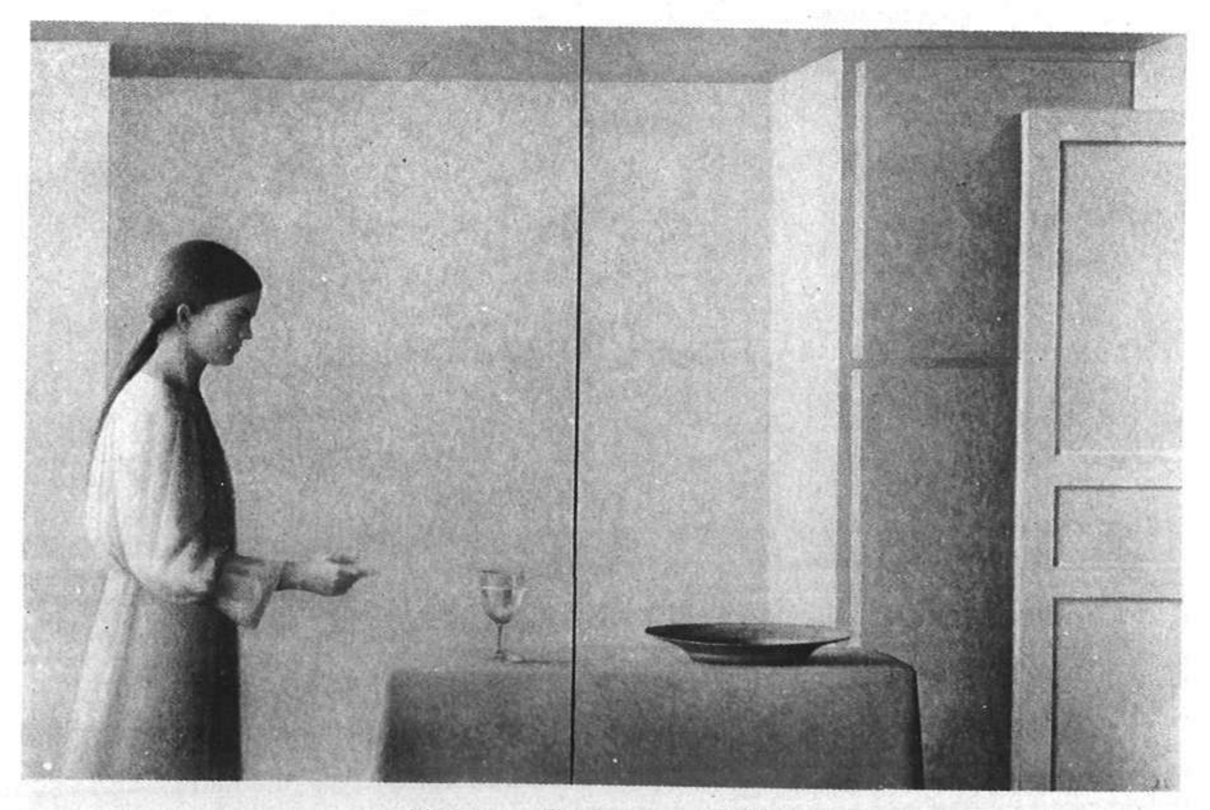
VALLS: *«Poire et bouteille»* (*París, 1977*).



VALLS: *«Montagne Sainte-Geneviève» (1978).*



VALLS: *«Tomillo y fruta»* (1978).



VALLS: *«Dyptyque»* (1979).

entre el ente real y su imagen pintada constituye el mejor criterio justificativo del arte abstracto.

Todos los pensadores a que voy a referirme poseen en común el hacer depender el arte, en tanto que tal, de la actividad del artista, nunca de la especificidad de lo representado.

Cierto es que a ellos se han opuesto siempre los realistas a ultranza, que hacen de la «mímesis» la nota por antonomasia del arte pictórico. Donde arte se confunde con técnica, con virtuosismo.

Platón, que creyó erróneamente que la pintura se reducía a la imitación, al ilusionismo, tuvo más razón en criticar dicha tendencia pictórica rebajándola al grado de copia de una copia.

Ni que decir tiene que elegir la «mímesis» como valor supremo haría desaparecer de la historia del arte a nombres tan eminentes como Tiziano, Velázquez, Rembrandt. Pero ya el mismo Aristóteles, que ha sido el máximo representante de esa noción de lo imitativo como esencia del arte, caía a veces en incoherencias fruto de la debilidad interna de la teoría mimética. Como cuando afirma: «Incluso las cosas que en la naturaleza seríamos incapaces de contemplar sin disgusto o asco, si las contemplamos en su reproducción artística, especialmente cuando dichas reproducciones son lo más realistas posible, nos producen placer». Asombra que el agudo y riguroso filósofo no advirtiera el salto cualitativo que daba entre el primero y el segundo término de su proposición. Porque una de dos: o tanto es el realismo que la reproducción ha de resultar tan desagradable como el modelo, o el placer sentido viene de algo más que el puro virtuosismo ilusionista.

El primero que, ya en la antigüedad, supo situar el problema en su verdadero terreno fue el crítico-pintor Jenócrates, que hizo de la simetría, del ritmo, de la composición en perspectiva, de los contrastes de color, del tono, no tanto elementos técnicos como medios expresivos. Más tarde, Plotino afirmará categóricamente que sólo hay arte cuando se trasciende la naturaleza. Esta dimensión espiritual, sin la que el arte no puede existir, nos la vuelve a indicar Plotino en un bello pasaje a propósito de la escultura: «El mármol que gracias al arte ha adquirido la belleza de la forma, parece inmediatamente bello no porque sea mármol —de lo contrario el mármol no sería menos bello—, sino precisamente porque posee una forma producida por el arte. En efecto, la materia no poseía esa forma que, antes de pasar al mármol, estaba en el espíritu del autor. Y esa forma no estaba en absoluto en el artista porque tuviera ojos y manos, sino porque poseía el arte».

Obsérvese que en ningún caso se trata de caer en el puro formalismo, lo que equivaldría, de un modo u otro, a volver al aspecto técnico, cuando no a reducir la pintura a lo simplemente ornamental. La partici-

pación mental, la operación imaginativa o espiritual que presupone el arte, implican la importancia del contenido significativo, pero contenido plásticamente mediatizado y universalizado. No lo olvidemos: contenido que de objeto material, se ha transformado en objeto formal plástico, o sea, trascendido, interpretado, transformado, en otras palabras, por el arte, y que por este hecho deviene otro y se carga de espiritualidad cuando el artista ha sido capaz de emplear los recursos plásticos y estéticos más adecuados, en fin, cuando ha alcanzado los trasfondos mágicos de la creación. Contrariamente a lo que muchos creen, en arte no se puede hacer lo que uno quiera.

Tomás de Aquino nos hace entrever asimismo toda la alquimia espiritual del arte cuando escribe que hay dos vías estimativas, la natural y la cognitiva, que conducen, respectivamente, al juicio natural, que encontramos en los animales, y al juicio racional, humano. El juicio estético, que es racional, no tiene, por tanto, carácter carnal, sino intelectual: *pulchrum respicit vim cogitativam*. Para Tomás de Aquino, lo que constituye la belleza de lo real no es tanto la apariencia sensible de las cosas como la forma inherente a las mismas, algo así como el meollo del ser al que sólo puede llegar el espíritu a través de operaciones que más que de verismo, son operaciones de estilización, que convierten a las cosas en signos. Así lo ve también Hourticq cuando, refiriéndose a la pintura de Giotto, nos dice que «no pintaba estrictamente lo que veía, sino lo que concebía... Giotto buscaba una verdad óptica mucho más alta que la verosimilitud óptica». Rechazo concluyente de las interpretaciones que se quedan a nivel de un burdo realismo inmediato.

No menos dignas de consideración, por su fineza de análisis, son las siguientes palabras de Cennini: «Para el arte que llamamos arte de la pintura hay que poseer la necesaria imaginación para, a través de la operación de la mano, hallar cosas no vistas (con apariencia de cosas naturales) y fijarlas con la mano haciendo ver como real lo que no lo es». Que podrían ilustrar asimismo la concepción de Alberti, según la que el pintor ejecuta con su mano lo que previamente ha comprendido con su espíritu.

Por su parte, el veneciano Marco Boschini escribía hacia 1670 que «la pintura forma sin forma, o sea, con una forma diforme, la verdadera forma aparente: ella es la que realiza el arte pictórico».

Llegamos así al pensador, que aun habiendo cometido imperdonables errores respecto al desarrollo histórico de las artes plásticas y a sus futuras posibilidades, ha determinado como ninguno las relaciones dialécticas entre la naturaleza y el arte. Me limitaré a entresacar, de su inmensa y siempre viva «estética», algunos párrafos decisivos: «Diciendo, de modo abstracto, que una obra de arte debe ser una imitación de la

naturaleza, parecemos querer imponer a la actividad del artista unos límites que le impiden, prácticamente, la creación propiamente dicha... El arte debe tener otros fines que los de la imitación puramente formal de lo existente, imitación que sólo puede dar lugar a artificios técnicos que nada tienen que ver con una obra de arte... Evocar en nosotros todos los sentimientos posibles, hacer penetrar en nuestra alma todos los contenidos vitales, realizar todos esos movimientos internos por medio de una realidad exterior que sólo tenga las apariencias de la realidad: en ello consiste precisamente el poder particular, el poder por excelencia del arte».

Claros y contundentes son los principios afirmados por Theóphile Thoré (1807-1868) en sus *Salones:* «El ideal reside en la manera de pintar y no en el tema... El tema es absolutamente indiferente en arte. Los arabescos fantásticos del Renacimiento han sobrevivido a miles de estatuas nobles. Un tarro de Chardin vale más que todos los romanos de la escuela imperial...». Y qué hay más de actualidad que este otro juicio inapelable de Thoré: «Las diferencias entre el público y los artistas no vienen, como suele decirse, de los temas tratados, sino del hecho de que el público quiere ver en la pintura el objeto en sí, mientras que el verdadero artista le ofrece un modo particular de ver y sentir».

Y Roger Fry escribe en 1927, a propósito de un paisaje de Cézanne: «Los objetos actuales que se ofrecen a la visión del artista empiezan por verse privados de todos los caracteres específicos gracias a los que percibimos su existencia concreta: quedan reducidos a no ser más que puros elementos de espacio y volumen. En semejante mundo abstracto, esos elementos son perfectamente coordinados y organizados por la inteligencia sensible del artista, que les da así una coherencia lógica. Dichas abstracciones son referidas de nuevo, a continuación, al mundo concreto de los objetos reales, aunque no por medio de sus particularidades específicas, sino por su expresión gracias a una estructura que varía constantemente».

En fin, Alejo Carpentier ha escrito las siguientes líneas sobre la pintura de Xavier Valls: «Pero si los pequeños polifonistas de lo cotidiano y familiar habrán de cumplir sus faenas en ordenada y consabida entrada de voces necesarias al diario discurrir de lo inmediato y temporal, el 'blanco lienzo' primordial persiste en su desvelo por significar, en medio de tantos objetos significantes, ofreciéndose—propicio, aquiescente, consentidor—a la fecundación de una mano, pero no de una mano que lo transforme en mero espejo de realidades inertes, sino en portador de imágenes trascendidas a lo poético».

En todo momento histórico ha habido, pues, espíritus bastante lúcidos para volver a encarrilar las concepciones sobre la naturaleza del arte,

cuando se han producido inevitables y empobrecedoras desviaciones, por la correcta senda.

Mucha tendría que ser la cortedad de miras para no ver que toda esa corriente de pensamiento a la que acabo de referirme justifica, desde las más firmes, rocas y hondas bases, todas las tendencias del arte, figurativas o abstractas, siempre que se trate precisamente de eso: de arte, de creación.

Lo hasta aquí dicho constituye, por otra parte, el armazón teórico en el que quiero insertar la obra de Xavier Valls. Se trata ahora, pues, de ver hasta qué punto la pintura de Xavier Valls materializa las operaciones espirituales y mentales capaces de elevarla al rango de arte, de ver lo que en ella haya de creación, de hacer resaltar toda su intransferible singularidad.

Aunque parezca poco, hemos fundado, por lo menos, que se puedan elegir manzanas o melocotones, una cesta o una jícara, como tema pictórico, sin dejar de ser un pintor actual o, lo que es más, un gran artista, puesto que lo esencial no estará en las manzanas, sino en la vida que a su imagen plástica sepa insuflársele.

Puede quedar, sin embargo, algún reacio que, con todo y aceptar la concepción del arte expuesta en estas páginas, siga preguntándose, esta vez con lenguaje más riguroso y alerta, si la imagen de tan humildes entes como los que en la pintura de Xavier Valls aparecen, es la más adecuada para una traducción espiritual de altos vuelos. Si la falta de nobleza de lo significado no ha de empañar fatalmente la nobleza, la grandiosidad, llámesele calidad estética, del significante o figura pintada. Burda artimaña de nuestro interlocutor, considerándolo bien, con intención de volver a las desusadas divisiones entre géneros mayores y menores, olvidando que la diferente intensidad de una descarga nerviosa no servirá nunca de patrón, no podrá nunca significar una diferencia de calidad. La trágica belleza de los elementos naturales desencadenados en nada supera a las secretas delicadezas de la más humilde florecilla del campo. Cierta calidad de silencio nada tiene que envidiar a la más perfecta de las violentas notas wagnerianas. Gracias a que así son las cosas ha habido un Francisco de Asís, y siguiendo sus pasos, un Giotto y un Fra Angélico. La naturaleza nos es en esto de muy buen consejo demostrándonos cuán necesaria le es a la vida del universo el equilibrio de los contrarios: día/noche, frío/calor, mar/tierra, tempestad/bonanza, etc. Aburridísimo y, finalmente, banal sería el arte si sólo se ocupara de las grandes pasiones, de los grandes desgarros y angustias, o sólo de los sentimientos poéticos, de las emociones entrañables, de nostalgias e intimidades. Tan necesaria nos es la digna sobriedad de Sánchez Cotán, la apretada suntuosidad de Zurbarán, la severa distanciación de Velázquez,

como las místicas exasperaciones del Greco, las desaforadas visiones goyescas, la descomunal tragedia del Guernica.

John Ruskin (1819-1900) se ha referido a este mismo problema de la nobleza temática en términos ejemplares: «Adorad a un halcón como lo hacían los egipcios y lo pintaréis como jamás lo pintará quien sólo vea en él a un bípedo con plumas, porque el éxtasis que habréis experimentado pasará de vuestras manos a vuestro cuadro y os dará el poder de comunicar idéntico transporte a los demás... La función del artista en este mundo consiste en ser una criatura que ve y que vibra, un instrumento tan tierno y sensible que en el libro de su memoria no puedan ser olvidados ni palidecer la menor sombra, ningún color, una sola línea, ninguna expresión evanescente y fugitiva de los objetos visibles que se hallan en torno suyo, ninguna de las emociones que esos objetos hayan podido comunicar a su espíritu... Pedimos al arte que fije lo que es fugitivo, que esclarezca lo que es incomprensible, que dé un cuerpo a lo inconmensurable, que inmortalice las cosas que no duran. Todo lo que es infinito y maravilloso, que el hombre pueda percibir sin comprender, amar sin saberlo definir, tal es la finalidad total del gran arte».

Palabras que parecen dichas expresamente para la pintura de Xavier Valls y que no pueden expresar mejor la amplia gama que, del más humilde de los objetos al más exaltante de los ideales, es digna del gran arte. Quién ignorará todavía que en el más nimio y banal de los objetos se encierra el misterio todo de la creación. Sólo quien no tenga ojos para ver o corazón para sentir.

También Hegel nos ha dejado algunas líneas dignas de mención sobre esta cuestión: «El contenido de la obra de arte puede ser completamente indiferente y no ofrecer a nuestros ojos en la vida ordinaria, fuera de la representación artística, más que un interés momentáneo... Pero lo que nos atrae en esos contenidos, cuando son representados por el arte, es justamente esa apariencia y esa manifestación de los objetos en tanto que obras del espíritu, que hace sufrir al mundo material, exterior y sensible, una profunda transformación». Para Hegel, la apariencia creada por el espíritu es, en comparación con la prosaica realidad existente, un milagro de idealidad. Idealidad gracias a la que el arte «imprime valor a los más insignificantes objetos en sí que, pese a su insignificancia, él fija para sí convirtiéndolos en su finalidad y llamando nuestra atención sobre cosas que, sin él, nos pasarían totalmente desapercibidas». Sin olvidar ese otro milagro del arte consistente en hacer duradero lo que, en su estado natural, es fugitivo y pasajero. El arte lo salva todo de la existencia perecedera y evanescente.

Una vez más encontramos al ente finito, cotidiano, fugitivo, trascendido y justificado por la plasmación artística cuando ésta es tal, es decir,

creación, savia segregada por el espíritu. El arte añade a los más banales objetos una calidad y una significación superiores. Ello gracias al «amor, a la inteligencia, al espíritu, al alma con que el artista los aprehende y se los apropia, insuflando así, por su entusiasmo, nueva vida a las creaciones de su arte».

Y es que ante la pintura de Xavier Valls cabe una reacción semejante a la de Charles Bouleau respecto a Vermeer: «Cuando contemplamos una pintura, el espíritu se da cuenta, la mayor parte de las veces, de la convención que está en juego y se presta a ella. Pero ante una tela de Vermeer, nos quedamos confundidos, absortos: nos damos cuenta con cierta vergüenza de que jamás habíamos visto así a esa naturaleza que creíamos conocer..., tan bella, tan profunda, tan impregnada de luz».

Decididos a agotar los problemas en torno al tema, cabría preguntarnos, finalmente, por qué Xavier Valls se ha atenido, prácticamente desde el principio, a ese limitado mundo de intrascendentes objetos cotidianos. Aceptamos, por lo dicho hasta aquí, que cualquiera de esos objetos puede dar origen a las más sublimes expresiones artísticas, pero podemos querer saber por qué ha sido precisamente ése el universo elegido por Valls.

Cuestión que escapa de los dominios de lo estético para sumergirnos en el de lo psicológico. Es una elucidación en la que nos movemos a nivel de las motivaciones, no de los resultados. Investigación que enriquecerá siempre, qué duda cabe, las connotaciones de determinada creación artística, pero que no añadirá nada, en cambio, a la comprensión de los valores estéticos plasmados por la misma. Las consideraciones sobre el temperamento personal del artista no ofrecen el menor criterio para prejuzgar de la obra de arte propiamente dicha. No hay relaciones proporcionales entre el valor estético y la constitución psicológica. El mismo tipo de constitución psicológica puede dar lugar a los más diversos productos artísticos. Pienso, con Arnold Hauser, que «además de los motivos personales y de los fines prácticos en los que se basa, el arte contiene un sinnúmero de elementos tradicionales y convencionales, que el artista se incorpora a menudo totalmente, pero cuyo origen no se encuentra en las necesidades subjetivas y en las intenciones de éste. El supuesto de que en el proceso de creación artística cada paso tiene una significación o función estética e incluso un 'sentido' objetivo, provoca la apariencia de la necesidad, cuando en realidad dominan la libre elección y el acaso».

Lo único que extraestéticamente puede mostrarnos el universo plástico de Xavier Valls es su modo personal de enfrentarse con la realidad, una actitud singular que funda la singularidad de su pintura, traduciendo así las simpatías y antipatías que le son propias. Adivinamos en él tanto una pasión por su entorno más inmediato, como una especie de aspira-

ción inconfesada a remodelar la realidad. Nos es difícil, sin embargo, salir de la pura constatación, del patente amor de Xavier Valls por las «vidas silenciosas» que son los entrañables objetos que lo acompañan en su existencia diaria. «Sólo puedo pintar lo que amo», ha declarado Valls en una ocasión.

Hay en estética dos momentos irreductibles a toda demostración lógica: el que a una composición le pertenezca el carácter de obra de arte, lo que va más allá de las perfecciones formales, aunque éstas sean *sine qua non,* y que yo califico de «misterio» de la creación, y el de las afinidades electivas del artista respecto a su obra.

Es curioso observar cómo, en dicho aspecto, todo parece estar decidido desde el comienzo, dado de antemano, de modo inherente y consustancial. Hay, en este sentido, un fenómeno que me ha llamado siempre poderosamente la atención. Y es ver que, prácticamente en todos los artistas, nos es posible descubrir en sus obras más primerizas, aquí y allá, en estado bruto e inconsciente todavía, algunas notas, lineales o cromáticas, que constituirán en la obra de madurez lo esencial de las preocupaciones estilísticas y significativas.

Vemos, en todo caso, que el problema no está en las ambiguas relaciones entre el artista y su temática. Más decisivo es descubrir hasta qué punto le presta vida y autenticidad. Que sea a través de una composición abstracta, de un paisaje o de un montón de manzanas, lo que el artista busca y traduce es la necesidad de transformar el mundo, y haciéndolo, de transformarse a sí mismo. Dando contenido y forma personal a cualquiera que sea el asunto, el hombre exterioriza su espíritu y se reconoce como hombre.

De todos modos, y en último término, quizá no haga Xavier Valls, en la elección de sus asuntos, más que inscribirse en una de las grandes corrientes genéricas de la historia del arte. Lo que sería ver el problema desde algo así como una tipología caracteriológica del artista en cuanto tal. Porque los objetivos de una individualidad artística no pueden explicarse siempre por sus estados de ánimo, que dejaría fuera las similitudes entre personalidades con actitudes muy diversas. Escribe Arnold Hauser, en su *Teorías del Arte,* que «sea cual fuere la importancia de los motivos personales en la actitud del artista frente a una dirección estilística, y sea decisiva o no su actitud personal para el carácter estilístico de su obra, lo cierto es que todo problema se le presenta en la forma de un dilema psíquico, de la misma manera que toda solución se le presenta como resultado de una decisión personal. Cualquiera que sea el estilo de las obras artísticas, sus autores adoptan de alguna manera una actitud frente a las posibilidades estilísticas y participan personalmente en la dialéctica histórica». El dilema de que habla Hauser ha sido

resuelto por Xavier Valls, tanto por razones temperamentales propias como por sus capacidades realizadoras, en el sentido de la inclinación por las composiciones de tono intimista, entre musical y meditativo, más próximas de la sobriedad espiritualista y contemplativa, que de las exaltaciones visionarias. Lo que permite situarlo al mismo tiempo dentro de una fuerte tradición española, a veces curiosamente silenciada, y de una corriente internacional no menos perenne. La primera de dichas filiaciones la encontramos ya expresada, con su proverbial agudeza, en un artículo de Julián Gállego de 1956: «Hay una España de mueca y arrebato, la de las fachadas de Churriguera y las pinturas negras de Goya, la de las procesiones de Gutiérrez Solana y las corridas de toros de Picasso... Hay otra España, más íntima, más secreta, hecha de ternura contenida, de discreción y de silencio, de sensible severidad: la de El Escorial, la de los frailes de Zurbarán, los bodegones de Cotán o Menéndez, los retratos grises de Velázquez o Goya. A esta España mesurada y sin aspavientos... pertenece Xavier Valls». En cuanto a la segunda filiación, más internacional, baste recordar los nombres de Fra Angélico, Vermeer, Chardin, Seurat, Bonnard, entre otros.

II

El último párrafo del apartado anterior me lleva a prolongaciones en el empleo del término «filiación», que deseo aquí dilucidar. Me refiero concretamente a esas otras filiaciones respecto a artistas determinados de que suele ser objeto la pintura de Xavier Valls.

Aparece así con mucha frecuencia el nombre de Seurat. Y lo malo del caso está en que se haga inmediatamente referencia al puntillismo. Lo que equivale a desconocer o la técnica de Seurat o la de Valls. Que es el mismo error que se comete cuando se habla del impresionismo de Velázquez porque pintaba por pinceladas sueltas, tachistas. En el que caemos asimismo cuando decimos que Soto o Cruz-Díez son artistas cinéticos. Imperdonable falta de rigor en el vocabulario.

Es cierto que Valls, que emplea unos pinceles finísimos, pinta por medio de pinceladas sutiles, mínimas, que en sí mismas pueden parecer casi puntos. Pero Seurat se servía de ese procedimiento con vistas a una aplicación del color según reglas científicas, que no corresponde en absoluto a Valls. El divisionismo de la pincelada se acompaña, en Seurat, de un divisionismo de tintas. Xavier Valls trabaja, por el contrario, por colores unidos modelados, en cuanto al valor, mediante el mismo tono. El resultado es, en el pintor catalán, una aterciopelada irisación de los planos que puede producir efectivamente una sensación vibratoria seme-



jante a la de algunos cuadros de Seurat, pero cuya naturaleza es radicalmente diferente. Hay ahí, sin la menor duda, en ese fenómeno secundario, una ligera aproximación entre ambos artistas, aunque no sea la que generalmente se pretende. Diré, sin embargo, que los que tienden a comparar a Seurat y Valls no lo hacen siempre sin razón, por más que no den con el motivo real. Todo viene de la otra filiación, más soterrada, que establece la familiaridad entre ambas pinturas por su aspecto meditativo, retenido, que nos permitiría hablar asimismo de ese esfuerzo a que parecen entregarse ambos por canalizar la efusión. Lo poético que emana de sus obras traiciona una pudorosa intransigencia. Los dos procesos creadores se asemejan, en fin, en el modo en que persiguen con ahínco el poder captar y plasmar el instante eterno de lo fugaz. Estoy seguro de que los que gustan de buscar la paternidad de la pintura de Valls en la de Seurat no han pensado nunca en el cuadro de este último titulado «Le Chenal de Gravelines», que es el que con mayor fuerza nos puede sugerir una similitud mental de universos, por su luminosidad, por la fineza de los reflejos. Finalmente, donde Seurat y Valls están más cerca es en los dibujos, donde ambos usan, con resultado muy próximo, una suntuosa gama, que va del gris más claro al más aterciopelado negro, en una perfecta ciencia de los valores.

Cuando no es Seurat, es Morandi el que viene en ayuda de quienes se empeñan en verlo todo según órdenes y jerarquías. Repetiré que si hablamos de similitudes de atmósfera, no sólo hay que mencionar a este pintor italiano, sino a otros muchos. Pero si pretendemos establecer lazos genealógicos, la referencia me parece aún más desacertada que para Seurat. Primero, aunque sea de poca monta, pese a su interés histórico, porque Xavier Valls sólo conoció la pintura de Morandi cuando su lenguaje plástico poseía ya todas las características que son actualmente las suyas. En segundo lugar, porque si exceptuamos algunos de los objetos que constituyen sus temas, la manera de uno y otro difieren profundamente. La tersura de las luces de Valls poco tienen que ver con los trallazos de Morandi, con sus empastes; las fibrosidades de Morandi con los aterciopelados de Valls. En una palabra, la pintura de Morandi es matericopoética; la de Valls, luminocopoética.

Tenemos, por fin, a Luis Fernández, tercero de los nombres que suelen evocarse cuando se analiza la pintura de Xavier Valls. Este caso merece un poco más de atención. Sobre todo, porque ambos pintores se conocieron y entablaron amistad, porque Luis Fernández alentó a Valls para que siguiera elaborando la pintura que le era propia y sentía cuando las tentaciones de la abstracción, que hacía estragos, eran más fuertes, y para terminar, porque hubo cierto momento en que Valls pintó algunos cuadros de clara inspiración, esta vez sí, en la obra de Fernández.

De ahí a pretender que la pintura de Valls de los quince últimos años no hace más que seguir las pautas de la de Luis Fernández, hay un paso que nadie que tenga ojos y sensibilidad está autorizado a dar. Hay entre ambas creaciones diferencias que yo calificaría de metafísicas. La mirada de Luis Fernández es, para decirlo con palabras de Claude Esteban, «una mirada a la miseria material y moral del mundo». La de Valls se encamina, por el contrario, a desvelar la tibieza entrañable de las cosas o de los seres queridos. El mismo Claude Esteban decía en su artículo sobre Luis Fernández publicado en *Guadalimar* (noviembre de 1976, núm. 17), que el pintor asturiano parecía proponerse «restituir a lo más cotidiano su dignidad trágica». Sentimiento que no puede despertar en absoluto en nosotros la plástica de Xavier Valls. La pintura de Luis Fernández tiene carnosidades de arista y piedra; la de Valls, jugosidades de fruto maduro. Hay en Luis Fernández un lúgubre presentimiento de caducidades, y en Valls, inmovilidades de eternidad.

Las filiaciones, las comparaciones empleadas con tiento y tino, no dejan de ser positivas para establecer sistematizaciones históricas necesarias para la globalización del pensamiento. Pero sin más. Acentuar esos puntos puede llevar a resultados completamente desconcertantes: «Es indudable—escribe Hauser—que Philipp Emmanuel Bach era un compositor más original que su padre, que la música de Haydn tuvo menos precedentes que la de Mozart, que el idioma de Debussy reviste un carácter más revolucionario que el lenguaje formal en que se expresa Verdi. Perugino, Dosso Dossi, Lorenzo Lotto, Pontormo, son talentos más singulares, más originales, que Rafael o Tiziano. Pero ¿quién se engañará en el juicio sobre su valor?»

III

La obra de Xavier Valls ha tenido un lento, parsimonioso desarrollo. Y cada nueva tela parece repetir en su gestación la laboriosa evolución del ciclo completo. Sin altibajos, sin mutaciones violentas, siguiendo una línea constante en la búsqueda del lenguaje que mejor pudiera traducir su íntima relación con los objetos de su mundo personal. En las reproducciones que acompañan a este artículo es fácil ver la orientación y significado de los cambios que se han ido produciendo en el trabajo del artista. Podemos agrupar dichas obras en dos series: las de los años cincuenta y las posteriores a 1960.

Observamos en seguida que el contenido es prácticamente el mismo. Pero no su plasmación, su materialización, lo que provoca de unas a otras la aparición de diferencias de fondo considerables. Dos cosas nos llaman

inmediatamente la atención en la primera de las series citadas: la sequedad del dibujo y lo apagado de los tonos. Claro está que para estos últimos, el negro y blanco dificultará enormemente que el lector pueda adquirir una imagen clara de las descripciones y matizaciones a que se va a hacer referencia. Se consigue, sin embargo, apreciar suficientemente la diferencia de vivacidad, de luminosidad, que he citado.

Las composiciones de los años cincuenta están transidas, en efecto, de tristeza. La sequedad del dibujo y la sombría ambientación les prestan un inconfundible acento de miserabilismo, en el que hemos de ver, sin duda, las influencias de Gruber muy extendidas, en los difíciles años de la posguerra, entre la joven pintura figurativa, cuyo pintor más descollante era entonces Buffet. Los diferentes elementos de las telas de aquellos años parecen organizarse, además, de modo forzado, impresión a la que no deja de contribuir la innegable voluntad de rellenar toda la superficie de la tela, de evitar los vacíos, los huecos, incluso las distancias. No hay la menor brizna de aire, la menor sensación atmosférica entre los diferentes componentes, por lo que éstos aparecen ahogados. El recurso halla su razón de ser en la intencionalidad expresiva, en el espíritu que Xavier Valls quería transmitir a la obra, puesto que así se acentúa el buscado patetismo. Los objetos se incrustan en los fondos empastados, cuya arquitectónica geometrizante añade, si fuera necesario, aún más severidad al conjunto. Los volúmenes no acaban de afirmarse, la resolución en aristas de algunos de los objetos despierta lejanos ecos cubistoides, introduciendo así rigideces frías y distantes. Mundo acongojado y acongojante, como si el ser humano se hubiera retirado de él dejando, como única huella de su paso, los inertes restos de sus utensilios cotidianos. Desolada soledad en la que ni siquiera reina el silencio, sólo un temible vacío. La luz está también ausente. Son presencias en su máxima desnudez cadavérica, angustiosamente resecas.

Sin embargo, tenía que haber ya en esas obras algo de los melodiosos acentos de las posteriores. En esa obsesión por aislar el objeto, por encerrarlo en interiores sin contacto con el día, por disecarlo hasta el extremo, debía apuntar ya forzosamente el incontenible deseo de apropiárselo, de entrar en simbiosis comunicativa con él, de meterse en sus entrañas hasta resucitarlo a nueva vida. Para poder someter el objeto a la mágica alquimia de la transmutación había que empezar por hacerlo presente. Una vez plantado ahí, con las pobres apariencias de su ósea desnudez, iba a iniciarse el secreto, el íntimo diálogo transfigurador.

Que fue una etapa de iniciación, de primeros ritos de encantación, lo demuestra lo relativamente breve de su duración. Fase de tanteos en la que hoy adivinamos toda la obstinación, toda la tensión que los guiaba en pos de la presentida revelación.

Poco a poco, los cuerpos se fueron desmaterializando, y en la transfiguración, empapándose de luz, de savias etéreas, de misterio. Y con la luz penetró en los intersticios de su espacio la atmósfera. De los fondos se borraron los últimos trazos anecdóticos. La pincelada minuciosa, operando por levísimos toques, fue introduciendo las vibraciones lumínicas por todos los rincones. Y los objetos surgieron así purificados, dotados de una corporeidad, de un volumen inmaterial, traslúcido, inefable. Pero no por una luz venida artificialmente del exterior, distribuida en valores, sino tonal, es decir, emanando de los propios objetos. Los fondos grises, irisados por el juego de los contrastes simultáneos, o sea, levemente teñidos por el reflejo de los carmines, rosas, malvas, azules, verdes, amarillos o naranjas, que intervienen en las distintas armonías compositivas, hacen que estos últimos se desplieguen en toda su riqueza de saturación e intensidad. Es inconcebible precisamente el modo como Valls consigue en los tonos el más preciso equilibrio: entre la viveza y la suavidad; entre las luces y las sombras, degradando o quebrando las tintas, con lo que las segundas no pierdan jamás una tenue caricia de las primeras; entre la unidad tonal general y el color local de cada elemento, esta vez haciendo que en cualquiera de las tintas participen levemente los reflejos de las otras. De ahí la inaudita belleza de las frágiles, elegantes y sobrias armonías cromáticas de las telas de Xavier Valls.

La severidad inmediata de las telas de los años cincuenta ha sido transformada aquí, ahora sí, en suntuosa sencillez, en esencia simple, en claridad espiritual. El vacío se ha hecho silencio, recogimiento palpitante de sentimientos. La realidad pintada, traducida en términos de transfísica por el arte, se ha llenado de presencia humana. Ya no estamos ante objetos solitarios y abandonados, sino ante entes que nos hablan de un ser-ahí, que es al mismo tiempo un ser para-sí y, en consecuencia, universal e imperecedero. No estamos ante restos inertes, estamos ante las diafanidades de la trascendencia.

Los paisajes, difuminados, lejanos, bañados en luces de alborada, emiten de todo su ser hondas serenidades que son llamada inapelable a la concentración meditativa. Como si sobre la tierra se extendiera un manto de sosiegos infinitos.

A veces surgen, en los interiores, las figuras de Luisa o de los hijos. Inmóviles, atentos sólo a lo que un día será su gesto eterno, indestructible. Nos damos cuenta entonces de que también los hemos adivinado en esa impalpable presencia humana que habita las otras composiciones.

Las diferencias entre lo en cierto momento presumido y lo por fin hallado, entre las inmediateces del primer grupo de obras y las profundas mediaciones del segundo, aparecen claramente en la comparación de obras como «Persiana bajada» y «Ventana del taller»; «Maceta, botella

y copa», y «Peras y botella»; «Retrato de Julián Gállego» y «Pandora», donde vemos que Xavier Valls ha conseguido unir prodigiosamente, a partir de 1960, la eternidad dada por la perfección de la forma y la intensidad comunicada por la fugaz proyección de la luz.

Así queda explicado aquel «cómo» de las primeras páginas sobre el logro estético, el carácter de auténtica creación de la obra de Xavier Valls, cuya sola existencia basta, por otra parte, para contestar, sin más comentarios, a la pregunta que encabezaba el presente estudio.

ANTONIO URRUTIA

35, rue Condorcet
75009 PARIS

BIBLIOGRAFIA

ESTUDIOS:

JORDI BENET AURELL (1955): *Exponente de la Pintura Moderna.*

JULIÁN GÁLLEGO (1959): Prólogo del catálogo exposición personal en Barcelona: *Un parisiense de Barcelona: el pintor Xavier Valls;* 1974: prólogo del catálogo exposición personal en Madrid.

JOSÉ MARÍA MORENO GALVÁN (1960): *Introducción a la pintura española.*

RAMÓN XURIGUERA (1960): «Valores de la joven pintura española: Xavier Valls», *Cuadernos,* París.

JAIME DEL VALLE INCLÁN (1967): Prólogo exposición personal, Galería Henriette Gomès, París.

ARTURO DESPOUEY (1967): *La fuga en el espacio,* Marcha, Uruguay.

CARLO COCCIOLI (1972): México.

GÉRARD XURIGUERA (1972): *Dix peintres espagnols à Paris,* Arted Editions d'Art, París.

RAÚL CHÁVARRI (1973): *La pintura española actual,* Ibérico Europea de Ediciones, Madrid.

AKI NANJO (1973): *Peinture figurative en France,* Japón.

JOSÉ MARÍA GARRUT (1974): *Dos siglos de pintura catalana,* Ibérico Europea de Ediciones, Madrid.

GÉRARD XURIGUERA (1974): *Pintores españoles de la escuela de París,* Ibérico Europea de Ediciones, Madrid.

FAYEZ MAKDESSI (1976): *Revue Al-Marifa,* Damas, Siria.

A. M. CAMPOY (1976): *Cien maestros de la pintura española,* Ibérico Europea de Ediciones, Madrid.

ALEJO CARPENTIER (1978): *El blanco desvelo de nuestro lienzo* (Mallarmé), París.

VLADIMIR JANKÉLÉVITCH (1979): Prólogo catálogo exposición personal «Centre d'Etudes catalanes», París.

GEORGES RAILLARD (1979): *La Quinzaine* du 1-15 Avril, París.
HENRY RAYNAL: *Arts P.T.T.*, 1979.
ANTONIO URRUTIA: *El País*, 1977.

CRITICAS

En Francia:

Jean Dalvèze *(Nouvelles Littéraires)*, M. Tassart *(Carrefour)*, Jacques Peuchmord, Georges Boudaille et Jean Saucet *(Arts)*, Maurice Serullaz *(France Illustration)*, Maximilien Gautier *(Aux Ecoutes)*, Georges Besson et Jean Bouret *(Lettres Françaises)*, René Barotte *(Paris-Presse)*, André Weber *(Juvénal)*, Pierre Mazars *(Figaro Littéraire)*, Frank Elgar *(Carrefour)*, R. Nivelon *(Combat)*, Jean Bouret *(Nouvelles Littéraires)*, Jeanine Warnod *(Figaro)*, Jean Marie Dunoyer *(Le Monde*, 1977 et 1979).

En España:

Alberto del Castillo, Julián Gállego *(Goya)*, Néstor Luján, Sebastiá Gasch, José María Moreno Galván, Miguel Utrillo, Juan Cortés, José Milicua, Fernando Gutiérrez, Jordi Benet Aurell, Aveli Artís, Cirici Pellicer, María Fortunata Prieto *(ABC* y *Estafeta Literaria)*, Manuel Conde *(Gazeta del Arte)*, Julio Trenas *(La Vanguardia)*, Augusto García Viñolas *(Pueblo)*, A. M. Campoy *(ABC*-Madrid), Antonio Urrutia *(Gazeta del Arte*, Batik, 1976), Ramón Chao *(Triunfo*, 1977).

XAVIER VALLS

Nace en Barcelona el 18 de septiembre de 1923.

1937-1938: Primeros estudios en la Escuela Massana de Artes y Oficios. Con el escultor Charles Collet, que conoció en 1936, proseguirá el estudio del dibujo y de la pintura. Con este maestro y amigo conoce e intimará con Manolo Hugué, Joaquim Sunyer, Pau Roig, Llorens Artigas, Olga Sacharoff, Miguel Villá, Josep F. Ráfols y otros artistas.

1946: Es uno de los fundadores del «Cercle Maillol», en el Instituto Francés de Barcelona. Primera Medalla del Ayuntamiento del V Salón de Otoño en Palma de Mallorca.

1948: Breve estancia en Ginebra con Charles Collet (agosto). Primer viaje a París (septiembre-octubre).

1949: Beca de viaje, de un mes, del Gobierno francés. Al terminar el viaje, Xavier Valls decide fijar su residencia en París. Sigue unos cursos de arqueología en la «Ecole des Chartres» con el profesor Marcel Aubert (1949-1950).

1950: Exposición colectiva «Cinq peintres espagnols», Galería Art Pictural, París. Conoce a distintos artistas españoles de París, entablando amistad con el pintor Louis Fernández y con el poeta Lasso de la Vega.

1951: Expone sus primeras pinturas de París en la Galería Syra de Barcelona. Exposiciones de grupo en París en las Galerías Art Pictural, Cimaise, Biblioteca Española, Ciudad Universitaria y Salón de la «Jeune Peinture».

1952: Exposición colectiva en el Colegio de España, Ciudad Universitaria, París. «Salón de Octubre», Barcelona. Ilustraciones para la revista *LAYE* (núm. 18) en Barcelona. Salón «Jeune Peinture», París.

1953: Exposición personal en la Sala Vayreda, Barcelona. Colectivas: «Peintres et Sculpteurs», en el Colegio de España (Ciudad Universitaria, París); «Artistes Espagnols de Paris» (Biblioteca Española en París), «IV Salon des Jeunes Peintres» (Galerie des Amériques, París), II Bienal Hispano-Americana (La Habana), IV Salón de Octubre (Barcelona).

1954: Exposiciones colectivas: Colegio de España (Ciudad Universitaria, París), «20 Exposants du Salon de la Jeune Peinture» (Galeria Cimaise, París), «Ocho Artistas Catalanes» (Sala Libros, Zaragoza), «Tema religioso» (Sala Vayreda, Barcelona), VII Salón de Octubre (Barcelona).

1955: Tercera «Bienal Hispano-Americana», en Barcelona, donde obtiene el Primer Premio de Naturaleza muerta; «Jeunes Peintres espagnols» (Colegio de España, Ciudad Universitaria, París), «Artistes étrangers en France» (Petit Palais, París), VI Salon de la Jeune Peinture (Musée d'Art Moderne de la Ville de París), «Hommage à Antonio Machado» (Maison de la Pensée Française, París).

1956: Exposición personal en la Sala Vayreda (Barcelona). Exposiciones colectivas: «Première exposition internationale de l'Art Plastique Contemporain» (Musée des Beaux Arts de la Ville de Paris), «Picasso et l'Art Contemporain Hispano-Américain» (Musée d'Art et d'Histoire de Genève), VII Salon de la Jeune Peinture (París), «Artistes espagnols» (Galerie Vidal, París), «Pintura de París» (Galería de Arte Dintel, Santander).

1957: Exposición de la colección de M. Edgardo Acosta (Ames Art Galleries, Los Angeles), «VIII Salon de la Jeune Peinture» (París), «Pintores catalanes» (Sala Braulio, Valencia), «Arte vivo» (Utiel, Valencia), «Salón des Indépendants» (París).

1958: Ilustra el libro *Fauna i Flora* del poeta catalán Agelet Garriga; «IX Salon de la Jeune Peinture» (París).

1959: Exposición personal (Sala Vayreda, Barcelona). Exposiciones colectivas: «III Salón de Mayo» (Barcelona), «Gravure Espagnole Contemporaine» (Musée Galliera, París), «X Salon de la Jeune Peinture» (París). Realiza para Braun de Mulhouse un cartón para una tapicería.

1960: «XII Salon de la Peinture à l'eau» (París), «Salon des Terres Latines» (París), «Editions de la Rosa Vera», grabados (Musée Paul Dupuy, Toulouse); Exposición colectiva en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, Exposición colectiva «Hymne à la couleur» (Galérie Boissière, París). Exposición personal (Galleria Cittadella, Ascona, Suiza).

1961: El marchante Henri Kanhweiler se interesa por su obra y lo presenta a Henriette Comès, en cuya galería expone desde entonces (6, rue du Cirque, Paris). XIII Salon «Du dessin et de la peinture à l'eau» (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris).

1962: Realiza tres vitrales para la Capilla de Marcillac (Brive, Francia), propiedad de Edmond Michelet. «Dieci anni d'Esposizione» (Galleria Cittadella, Ascona, Suiza).

1963: Exposición personal en la Galería Henriette Gomès (París). Jean Cassou, director del Museo de Arte Moderno de París, le compra una obra. Exposición colectiva: «L'art d'avui» (Sala Vayreda, Olot, Gerona).

De 1963 a 1967: No participa en ninguna manifestación artística, pero prosigue su trabajo de pintura, grabado y dibujo.

1967: Exposición personal (Galería Henriette Gomès, París). El C. N. A. C. le compra una obra *(La porte vitrée).*

1968: Exposiciones colectivas: «Aspects de la Figuration depuis la guerre» (Musée d'Art de Saint Etienne, Francia), «Exposition internationale de dessins originaus» (Moderna Galerija Rijeka, Yugoslavia).

1969: Exposición personal de pintura, dibujos y acuarelas (Galeria Henriette Gomès, París).

1970: Exposiciones colectivas: «La peinture figurative française: Francia 70» (Buenos Aires), «L'art contemporain au Marais» (Hotel de Savoury, 4 rue Elzévir, Paris).

1972: Exposición personal de óleos (Galeria Henriette Gomès, París) en mayo. Exposición personal de dibujos y acuarelas (Galeria Henriette Gomès, París) en octubre. «Affaires culturelles» del Estado francés compra dos dibujos a la mina de plomo (64 × 50) y una acuarela (42 × 26). El Museo de Marsella compra un dibujo a la mina de plomo (64 × 50).

1973: Exposiciones colectivas: «Maestros europeos (Galería Theo, Madrid), «Omaggio a Gisèle Real» (Galleria d'arte La Cittadella. Gallerie Parmelle, 8, Locarno, Suiza), «Regard sur l'avenir de la peinture figurative française» (Tokio, Japón).

1974: Exposición personal (Galería Theo, Madrid). Exposiciones colectivas: «Epoca de París» (Galería Layetana, Barcelona), «Arte de nuestro tiempo» (Galería Theo, Madrid), «El árbol a través de un siglo de pintura española» (Galería de Exposiciones del Banco de Granada, España).

1975: Exposiciones colectivas: «El cubismo y su proyección actual» (Galería Theo, Madrid), «Aspectos del arte contemporáneo» (Galería Theo, Barcelona), Exposición de la colección de Monsieur Nanjo (Galerie Art Yomiuri, París), «Arte vivo» (Galería Ederti, Bilbao), «Mestres actuals de la pintura i escultura catalanes» (Galería Nartex, Barcelona). «Affaires Culturelles» del Estado francés compra *Les anones* (óleo).

1976: Exposición personal de óleos (Galeria Henriette Gomès, París). Exposiciones colectivas: «Artistas españoles de la escuela de París» (Galería Theo, Barcelona), «30 Espagnols» (Galerie Suillerot, París), «Le silence» (Galerie Geneviève Thèvenot, Sens), «Trait pour trait», 50 autorretratos (Galeria Jean Briance, París). Oleo seleccionado por el Jurado Calificador del Primer Certamen Internacional de Artes Plásticas, celebrado en Lanzarote, adquirido por dicho Museo.

1977: Exposiciones colectivas: «Diez años de Galería Theo» (Madrid), «De Nonell a Tapies» (Galería Theo, Barcelona), «Les appels du silence» (Galerie Art Yomiuri, París), «Exposition d'Art contemporain français» (Tokio Central Musée, julio 1977). Exposición personal (Galería Sa Pleta Freda, Son Servera, Mallorca, en julio). Exposición personal, en el mes de octubre, en la Galeria Henriette Gomès (París), de «Dibujos y acuarelas».

1978: Exposiciones colectivas: «Chemins de la Création», 10 junio-17 septiembre 1978 (Chateau d'Ancy le Franc, Francia); «Pequeño formato internacional» (Galería Theo, Barcelona); «Le regard du peintre», diciembre 1978 (Centre Georges Pompidou, París).

1979: Exposiciones colectivas: «Artistas mediterráneos» (Galería Theo, Barcelona), «Pequeño formato internacional» (Galería Theo, Madrid). Exposición personal de «Peintures, aquarelles, dessins» (Centre d'Etudes Catalanes, 9 rue de la Sainte Croix de la Bretonnerie, París). Exposición personal de óleos en la Galérie Henriette Gomès, París. Xavier Valls es condecorado en mayo (Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres). En octubre, «One man show» en la FIAC (Grand Palais, París). Colabora con un dibujo en la revista *Les cahiers Obsidiane,* autor de Salah Stétié. Diciembre: Obtiene el Premio Cáceres.

"TIRANO BANDERAS" EN LA NARRATIVA HISPANOAMERICANA

(La novela del dictador, 1926-1976)

I

¿Qué novelas hispanoamericanas se destacaron en la década en que apareció *Tirano Banderas*? ¿Cuáles eran los rasgos característicos de la sensibilidad y del sistema de preferencias vigente? ¿Era acaso un tema nuevo el del dictador? ¿Cómo reaccionó la crítica ante la obra de Valle-Inclán?

La década 1920-30 es la de las llamadas «novelas ejemplares de América», de *La vorágine* (1924), de *Don Segundo Sombra* (1926) y de *Doña Bárbara* (1929). Es también el momento de *Raza de bronce* (1919), del boliviano Alcides Arguedas; de *Zurzulita* (1920), del chileno Mariano Latorre, y de *Juan Criollo* (1928), del cubano Carlos Loveira. Todas estas obras pretendían fijar los rasgos típicos y autóctonos de la vida americana, de la tierra, de la raza y del ambiente. Corresponden al sistema de preferencias que la crítica ha llamado—indistintamente—nativismo, costumbrismo, criollismo y mundonovismo. Se caracterizan por una atención preferente al idioma y al mundo vernacular, por una concepción documental de la literatura y por una configuración de los personajes—influida por el positivismo y la novela naturalista europea—como productos del medio ambiente, de la herencia o de la raza. El afán de sintetizar la realidad con perspectiva telúrica y regionalista llevó a Mariano Latorre, por ejemplo, a proponer una literatura chilena que debía contar con tantas novelas como provincias hubieran en el país. Conciencia americanista, sí; pero desde una visión metafísica que idealizaba el desarrollo histórico en tipos y conflictos movidos en última instancia por fuerzas naturales. Pensando en estos autores y en estas novelas, Pedro Grasses expuso [1] su tesis de que en Europa se novelaba la historia y en América, en cambio, la naturaleza. Podría afirmarse, entonces, que las preferencias narrativas vigentes correspondían a un momento epígono de la novela naturalista,

[1] «De la novela en América», recogido en JUAN LOVELÜCK: *La novela hispanoamericana*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1969, págs. 68-75.

y que si bien en esta década estaban gestándose las preferencias que habían de caracterizar a la novela hispanoamericana contemporánea, ellas quedaron recluidas, en lo que a narrativa concierne, a polémicas literarias, sin que llegaran—como sucedió con la nueva sensibilidad lírica—a plasmarse en obras concretas.

El tema del dictador no era un tema inédito. José Mármol—siguiendo los planteamientos de la novela histórica de Walter Scott—lo había tratado en *Amalia*, de 1851. La peruana Mercedes Cabello de Carbonera había enfocado la gestación de la dictadura de Leguía en su novela *El conspirador* (1892). El venezolano Pedro María Morantes había publicado en 1909 *El cabito*, especie de novela-diatriba sobre la dictadura de Cipriano Castro. Otro venezolano, Rufino Blanco-Fombona, publicaba en 1923 *La máscara heroica*, novela cuyo tema era Venezuela bajo la tiranía de Juan Vicente Gómez. «Más que novela —decía Blanco-Fombona en la introducción—debiera nombrársele 'intimidades de un Estado podrido'», con lo que revelaba el propósito utilitario y de denuncia de la obra. Hacia 1926 el tema del dictador no era, entonces nuevo; sin embargo, venía siendo tratado desde una perspectiva literaria en que interesaban las funciones referenciales de la ficción (novela en clave, reportaje denuncia) por encima de su elaboración y autonomía estética.

El sistema de preferencias naturalista-nativista (expresado en el criterio de exigir a la obra relaciones casi fotográficas con el mundo que la inspiró) conformó también la óptica de aquellos hispanoamericanos que primero se ocuparon de *Tirano Banderas*. Rufino Blanco-Fombona, dos meses después de aparecer la novela, publicó una crítica censurando a Valle-Inclán por su imprecisión al representar el mundo americano y por deformar la realidad creando una «América de pandereta»; como «buen romántico—decía—, Valle-Inclán fantaseó tiranos, revoluciones y países de camelo por encima y por fuera de la modesta realidad de todos los días». «Con todo—agregaba finalmente—, ¡qué libro!» [2] El novelista Martín Luis Guzmán escribió, a su vez, una reseña señalando que «el lector mexicano» reconocería México en *Tirano Banderas*, pero lo reconocería «no según él lo conoce, sino como podría agruparlo en la pantalla un productor cinematográfico...» [3] Este «no según él lo conoce» implicaba—para un escritor como Guzmán, que concebía a la novela como registro de la realidad—un juicio negativo, una censura a la arbitrariedad imaginaria del creador.

Mariano Latorre fue probablemente, entre estos primeros críticos,

[2] *La Gaceta Literaria*, Madrid, 15 de enero de 1927; recogido en «*Tirano Banderas*». *Motivos y letras de España*, Madrid, Renacimiento, 1930, págs. 149-157.

[3] «Tirano Banderas», recogido en *Repertorio Americano*, San José de Costa Rica, vol. XIV, número 13, 2 de abril de 1927, págs. 196-197.

el escritor que mayor entusiasmo tuvo por *Tirano Banderas*. En 1928 afirmaba [4] que la obra de Valle-Inclán era superior, como novela de la revolución mexicana, a *Los de abajo*. Valoraba en ella, sobre todo, la descripción apegada a la realidad, «la anotación objetiva del medio ambiente» de México y de sus habitantes. El criollista chileno—que nunca, por lo demás, había estado en México—trastocó el sentido recto de la obra para ajustarla a su concepción del género.

Blanco-Fombona, Guzmán y Latorre, debido entonces, más que a sus posiciones ideológicas, a la concepción que tenían de la novela, fueron incapaces de comprender que Valle-Inclán se había propuesto sintetizar histórica y geográficamente a Hispanoamérica, y que, por lo tanto, el mundo de *Tirano Banderas* era—con respecto a la superficie de la realidad—un mundo arbitrario. Una novela cuyos valores residían precisamente en lo que ellos o rechazaban o no advertían: en su elaboración y (relativa) autonomía artística, en una superación de la concepción de la obra como expresión directa del yo o del mundo real, en una verosimilitud que, aunque intrínseca e imaginaria, implicaba —frente a las preferencias documentales de sus críticos—una visión más amplia y dialéctica de Hispanoamérica.

II

Si bien algunos artículos [5] han mencionado a *Tirano Banderas* como punto de partida, en lengua española, de un tipo de novela, la obra no ha sido—que sepamos—estudiada desde esta perspectiva. Nos interesa, entonces, prestar atención preferente a aquellas características, a aquellos rasgos morfológicos y semánticos que tienden a configurar en la

---

[4] «Méjico: Dos novelas sobre la Revolución: R. DEL VALLE-INCLÁN, *Tirano Banderas*, y M. AZUELA, *Los de abajo*», *Atenea*, vol. 5, núm. 5, Concepción, Chile, 1928, págs. 448-452.

[5] JUAN ANTONIO AYALA: «De *Tirano Banderas* a *El Señor Presidente*», *Cifra de humanidad*, San Salvador, 1955, págs. 119-125; JUAN LISCANO: «Sobre *El Señor Presidente* y otros temas de la dictadura», *Cuadernos Americanos*, núm. 2, México, 1958, págs. 63-75; MARÍA ANGÉLICA MOLINARI: «Distintas expresiones de la realidad americana. Valle-Inclán, Asturias y Ayala», *Revista de la Universidad Nacional de Córdoba*, núm. 12, Córdoba (Argentina), 1963, págs. 117-126; RAÚL CHÁVARRI: «Las cinco fronteras de la novela hispanoamericana», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 199-200, Madrid, 1966, págs. 439-444; SEYMOUR MENTON: «La novela experimental y la república comprensiva de Hispanoamérica», recogido en JUAN LOVELÜCK, págs. 230-276. Señala como precedente a *Nostromo* (1904), la novela de JOSEPH CONRAD. En ella, sin embargo, el dictador no es soporte del mundo creado, sino uno más entre los múltiples personajes. ANTONIO AVARIA: «Los señores Presidentes, una forma de nuestra barbarie», *Cuadernos de la Realidad Nacional*, núm. 8, Santiago de Chile, 1971, págs. 266-281; JOSÉ EMILIO PACHECO: «Vous êtes tous des sauvages», *Plural*, México, junio 1974, págs. 74-75; JORGE CAMPOS: «*El recurso del método*, de Alejo Carpentier», *Insula*, número 336, Madrid, 1975, pág. 11.

Hay también artículos que minimizan, niegan o desconocen esta filiación: GIUSEPPE BELLINI: «Visión del dictador en la literatura hispanoamericana contemporánea», *El urogallo*, núm. 2, Madrid, 1970, págs. 31-40; JAIME LABASTIDA: «Alejo Carpentier. Realidad y conocimiento estético», *Casa de las Américas*, núm. 87, La Habana, 1974, págs. 21-31; WOLFANG A. LUCHTING: «Varia», *Hispamérica*, núm. 10, Maryland, 1975, págs. 95-99; ERNESTO VOLKENING: «El patriarca no tiene quien lo mate», *Eco*, tomo XXIX, núm. 178, Bogotá, 1975, págs. 337-388.

narrativa hispanoamericana un tipo, una genealogía literaria: la *novela del dictador.*

a) Omnisciencia, ubicuidad y distanciamiento del narrador: el tirano Santos Banderas, los personajes que le rodean y la acción de aquellos que pretenden derrocarlo están presentados por un narrador omnisciente, por un narrador que es capaz de seguir sucesos simultáneos, de elaborar y categorizar la materia narrada.

Mediante indicios lingüísticos el narrador da muestras de su ubicuidad: incluyendo en su discurso la voz «patroncito» o «patrón» nos indica, por ejemplo, que su perspectiva se ha instalado en la mente de los peones de Filomeno Cuevas. La omnisciencia del narrador en *Tirano Banderas* difiere, sin embargo, notablemente de la omnisciencia propia del narrador de la novela decimonónica. No se trata en este caso de un narrador que haga ostentación de su omnisciencia, que se arrogue el papel de guía, de psicólogo o sociólogo de la realidad presentada. El mundo literario no aparece trabado causal o sistemáticamente, sino—por el contrario—presentado en toda su inconexión y ambigüedad. Se trata de una omnisciencia elíptica, recatada, con preferencias por un modo presentativo en que la acción no se *dice,* sino que se *muestra,* en que se utilizan diálogos breves introducidos en «estilo de acotación teatral» [6].

Otro rasgo importante del narrador omnisciente es el distanciamiento «brechtiano» que establece con respecto a la materia narrada, lo que le permite configurar una visión satírico-irónica del tirano y su comparsa. Los recursos más frecuentes de esta perspectiva—en línea, por lo demás, con la gran tradición grotesca de Quevedo y Goya—son la caricatura (como ampliación extrema de lo característico) y la animalización de los personajes o su transformación en peleles y fantoches.

La elaboración artística de la materia narrada es también otra característica notable del narrador. Refiriéndose a Santos Banderas, dice: «Miró su reloj, una cebolla de plata, y le dio cuerda con dos llaves» [7]; se trata de una típica acotación metafórica («cebolla de plata» por reloj) destinada a configurar plásticamente el objeto, de una acotación que no pretende—como sucede con el narrador omnisciente tradicional—explicitar o proporcionar antecedentes racionales respecto al objeto o situación presentados. En otro momento, el narrador, describiendo la manifestación popular contra los gachupines y la consecuente represión, dice: «Los gendarmes comenzaron a repartir sablazos. Cachizas de faroles, gritos, manos en alto, caras ensangrentadas. Convul-

---

[6] PEDRO SALINAS: *Literatura española del siglo XX,* México, Antigua Librería Robredo, 1949, páginas 115-122.

[7] *Don Ramón del Valle-Inclán, Obras escogidas,* tomo II, Madrid, Aguilar, 1971, pág. 395. Referencias posteriores se harán en el texto.

sión de luces apagándose. Rotura de la pista en ángulos. Visión cubista del Circo Harris» (p. 391). Este párrafo, además de ejemplificar el estilo «de acotación teatral», ilustra una elaboración artística de la materia narrada en que importa lo visual por encima de lo discursivo, en que el narrador recurre al arte contemporáneo—visión cinematográfica, pintura cubista—enfatizando la función estética de su omnisciencia. El modo narrativo que hemos descrito contribuye también a la composición de la novela como una serie de «cuadros» o mosaicos.

b) La configuración del mundo como un «cielo al revés»: el tirano es presentado con frecuencia como un ser omnipresente y taciturno, siempre en vela, como una divinidad al acecho que observa inmóvil desde la altura. «Tirano Banderas, agaritado en la ventana, inmóvil y distante, acrecentaba su prestigio de pájaro sagrado» (p. 367); tiene prestigio de «pájaro sagrado»; sin embargo, aparece configurado como búho, garabato de lechuzo o rata fisgona, como un pájaro de mal agüero, como una divinidad de signo contrario: como un demonio. El pueblo lo diviniza llamándolo «Niño Santos», pero cuando visita el presidio de Santa Mónica, Roque Cepeda, su enemigo y el único católico verdadero que aparece en la novela, le dice: «Señor general, perdóneme la franqueza. Oyéndole, me parece escuchar a la serpiente del Génesis» (p. 493).

El Mayor del Valle otorga a quienes acompañan al tirano el epíteto de «celeste cofradía»; sin embargo, al comienzo el narrador nos ha revelado ya las cualidades «celestiales» de estos «compadres» que giran en torno al déspota: el empeñista tramposo, «el chulo del braguetazo, el patriota jactancioso, el doctor sin reválida, el periodista hampón, el rico mal afamado». Corte de aduladores presidida por el pedante don Celeste. Corte celestial al revés, en que los ángeles-demonios son los arlequines del «pájaro sagrado» y de su danza de la muerte.

La configuración del mundo como mundo religioso, pero de signo inverso, alcanza también al espacio novelesco: el Congal de Cucharita es casa de prostitutas, pero es además centro ceremonial, iglesia en que oficia la sacerdotisa más codiciada: Lupita la Romántica. El narrador describe el cuarto en que está la «cama del trato» como un lugar iluminado «con altarete de luces y aceiteras y cerillos» (p. 408), y luego, en el libro siguiente, señala que mientras la madrota del Congal ponía orden entre las pupilas, «Lupita la Romántica, en camisa rosa, rezaba ante el retablo de luces de la Recámara Verde».

La configuración del mundo como un *cielo al revés* se proyecta también en la caracterización nominativa: el dictador se llama Santos, Santitos Banderas o Niño Santos, y tiene su palacio en un antiguo convento; su misionero o arcángel se llama Celestino o don Celeste; Lu-

pita la Romántica—además de llevar el nombre más usual de México—recuerda a la Virgen de Guadalupe, y, por último, la «tierra caliente» se llama Santa Fe de Tierra Firme. La novela, al proponer un mundo de atmósfera demoníaca y alucinada como un mundo de valores religiosos invertidos, apunta irónicamente a la función divino-patriótica que se han arrogado desde siempre los dictadores iberoamericanos. Esta visión implica una mitificación del tirano y de su mundo [8], proceso que resulta particularmente revelador en la medida que obedece no sólo a la cosmovisión de quien escribe, sino también a la de la masa que padece la tiranía: «El indio triste que divierte sus penas corriendo gallos, susurra, por bochinches y conventillos, justicias, crueldades, poderes mágicos de Niño Santos»... «Ante aquel poder tenebroso, invisible y en vela, la plebe cobriza revivía un terror teológico, una fatalidad religiosa poblada de espantos» (p. 486).

c) Estructura de personaje: el protagonista de la obra es el dictador Santos Banderas, un indio que—como él mismo lo dice—descree «de las virtudes y capacidades» de su raza. Este rasgo biográfico, que implica partir de una situación socialmente menoscabada—a menudo desde una provincia—, alcanzar el máximo de poder y renegar de su origen, se repetirá con notoria persistencia en las novelas posteriores sobre el tema. El protagonista, aunque posee rasgos de diferentes dictadores históricos, es, sobre todo, un personaje creado, un anti-héroe mitificado, un producto literario. Uno de sus aspectos distintivos es su vínculo con la muerte: el verde, como símbolo de hálito mortífero, y la imagen metonímica de la calavera son los elementos que con mayor frecuencia lo identifican. Otra de sus características es su ascendiente de brujo, su concepción primitiva de las fuerzas que gobiernan el mundo. De allí también la utilización de aspectos mágicos como uno de los principios de composición en este tipo de novelas [9].

Decimos que la obra tiene estructura de personaje porque Santos Banderas, como protagonista, condiciona las alternativas de la acción y del espacio: las líneas argumentales parten o terminan en él y su dominio satánico tiñe de pesadilla el espacio de la novela. El protagonista entonces es el soporte estructural de la obra, el centro propagador del *mundo al revés*. Con su muerte finalizará la novela.

d) País de invención: el escenario de *Tirano Banderas* corresponde a un mundo imaginario. En él confluyen la pampa, los esteros, las ciénagas, la selva y los manglares. Combinando giros lingüísticos propios de distintos países, mezclando paisajes y datos, Valle-Inclán crea

[8] El proceso de mitificación artística corresponde también a la mitificación real de algunos dictadores históricos. Véase, como ejemplo, el caso de Duvalier en RENÉ DEPESTRE: «Homo Papadocus», *Casa de las Américas*, mayo-junio, núm. 96, La Habana (Cuba), 1976, págs. 84-91.

[9] OLDRICH BELIČ: *La estructura narrativa de «Tirano Banderas»*, Madrid, Editora Nacional, 1968.

un país representativo en que integra—sin recurrir a la alegoría—los distintos espacios y tipos hispanoamericanos. A este país representativo corresponde también un tiempo en que el autor intenta sincronizar lo diacrónico: en él coexisten alusiones a hechos históricos ocurridos en diferentes épocas y en distintos países.

e) La concepción contemporánea de la novela: toda novela, aun cuando no lo explicite, implica en sus planteamientos narrativos y en su estructura una concepción del género. Tal vez en *Tirano Banderas* el tratamiento del tiempo sea el mejor indicio para delinear esta concepción. En una primera lectura, por la rapidez de la acción, la diversidad de escenarios y acontecimientos, tenemos la impresión de que el tiempo en que transcurre el argumento dura varias semanas o meses; sin embargo, si leemos la obra con atención, nos daremos cuenta que toda la acción transcurre sólo en dos días y medio y que hay escenas completas que son temporalmente simultáneas. Por ejemplo, mientras el tirano se divierte con sus «compadres» suenan unos estampidos; el narrador no explica más, pero posteriormente, cuando el foco narrativo se traslada al presidio de Santa Mónica, entendemos que los estampidos correspondían a fusilamientos de presos políticos y que, por tanto, ambas escenas eran—en el tiempo representado en la novela—simultáneas. En otras ocasiones el narrador rompe el hilo de la acción e introduce otra que está sucediendo en ese mismo instante, pero en un lugar diferente [10]. La fragmentación del argumento buscando la simultaneidad revela el propósito de crear una realidad imaginaria autosuficiente, que sea—en tanto proceso—homóloga a la realidad real. Hija de los vanguardismos de las primeras décadas, esta concepción—que afirma la autonomía de la novela como creación—implica enfatizar, frente a otros discursos, el carácter distintivo del discurso literario, subordinar su función referencial (respecto al contexto externo de la obra) a su función poética, al ser tangible del lenguaje y del mundo evocado por éste.

f) Personajes antagónicos y trasfondo: la novela del dictador, desde *Tirano Banderas,* encarna un intento por conjugar procedimientos literarios novedosos con una representación del mundo americano de fuerte relevancia social. Ideológicamente—a diferencia de las «novelas ejemplares»—presupone un rechazo a los modelos sociales de la oligarquía terrateniente y de la burguesía y una latente simpatía por un tipo de sociedad que las supere. En la obra de Valle-Inclán esta visión determina una estrategia en la configuración del argumento y de los personajes. Filomeno Cuevas y el Coronelito de la Gándara son los ca-

[10] JUAN VILLEGAS: «La disposición temporal de *Tirano Banderas*», *Revista hispánica moderna,* números 3-4, Nueva York, 1967, págs. 299-308.

racteres que proporcionan—en su intento de derrocar a Santos Banderas—la tensión de la obra. Zacarías el indio, en cambio, es el antagonista moral, el que encarna los valores positivos, el único personaje no esperpentizado de la novela. Esta bifurcación debilita la tensión argumental y explica el desarrollo insuficiente de Zacarías, el héroe indígena.

La tiranía, mundo dantesco, requiere la presencia de fantoches y peleles, de casos extremos de degradación humana, de un ciego cribado de viruela que es—con sus canciones proféticas—una especie de *alter ego* del dictador.

Personajes como el barón de Benicarlés (la oligarquía), míster Contum (el imperialismo norteamericano) o Peredita (gachupín propietario de la casa de empeños) están concebidos mediante caricaturas tipificadoras, en que la visión grotesca se aplica no sólo a los personajes como tales, sino además al sector del mundo y a los valores que éstos representan. Junto a las figuras que aparecen en primero o segundo planos, hay también una masa cobriza y amorfa, que circula abigarradamente en los conventillos y portales, una masa pasiva mencionada sólo como trasfondo, como vida aplastada que no ha conquistado todavía su humanidad, pero que está, sin embargo, dibujada como un movimiento latente que vibra a la espera.

III

Publicada en Madrid en diciembre de 1926, *Tirano Banderas* tuvo pronta resonancia. El Valle-Inclán de las *Sonatas* (1905) y de *Divinas palabras* (1920) era conocido y estimado desde México hasta Buenos Aires. Su aureola de fabulador, de escritor manco y extravagante, contribuyó también a promover su nueva novela. Si bien algunos escritores de la generación adulta la habían considerado una «americanada» similar a las «españoladas» de Merimée, otros no tardaron en reconocer y exaltar sus valores: Xavier Bóveda, por ejemplo, fundador (con Jorge Luis Borges) de la revista *Síntesis,* finalizaba una reseña exigiendo al «lector hispanoamericano» que agotase «*Tirano Banderas* en todas las librerías» del continente [11].

En España, Gómez de Baquero y Enrique Díez-Canedo saludaron a la obra como una de las «más osadas y valientes novelas de la época, una de las más libres de los convencionalismos y prejuicios que pesan hasta hoy sobre los escritores» [12]. Angel del Río, haciendo en 1928 un

---

[11] «Tirano Banderas», *Síntesis,* vol. I, núm. 2, Buenos Aires, 1927, págs. 120-121.

[12] EDUARDO GÓMEZ DE BAQUERO: «La novela de tierra caliente», *El Sol,* 20 de enero, Madrid, 1927, pág. 1. ENRIQUE DÍEZ-CANEDO: «Tirano Banderas», *El Sol,* 3 de febrero, Madrid, 1927, pág. 2.

balance, la destacó como la creación «más importante en el último año literario español» [13].

Fue traducida al inglés en 1929 *(The tyrant)* y al ruso en 1931. El *New York Times Book Review* le dedicó una reseña—«A revealing novel of Latin America»—en la que el comentarista anónimo confesaba, hidalgamente, que si no se había publicado antes tan excelente novela se debía a que «nuestro interés en Hispanoamérica es, a fin de cuentas, de índole más bien económico que literario» [14].

Tirano Banderas, en síntesis, fue desde 1926 una novela de cierta circulación y prestigio, y como tal, pudo entonces incorporar sus rasgos morfo-semánticos al repertorio de posibilidades estéticas (opciones a elegir o a negar) que ofrecen a todo acto creador la tradición, el prestigio y el gusto imperante.

En 1929, el chileno Ricardo A. Latcham publicó una obra de título sugestivo: *Esperpento de las Antillas* [15]. También en 1929, Martín Luis Guzmán publica *La sombra del caudillo.* La organización formal de esta novela es parecida a la de *Tirano Banderas;* sin embargo, se trata de una obra total—y muy probablemente—intencionalmente distinta. El tema de la novela es la mediatización de la revolución mexicana por los intereses individuales está tratado a partir de una recreación ficticia de hechos históricos, particularmente de la «revuelta delahuertista». Más que una novela del dictador (el caudillo sólo aparece dos veces), se propone mostrar la corrupción y la caída moral de los «revolucionarios» que actúan bajo su sombra. No encontramos en esta obra ninguno de los rasgos con que hemos caracterizado a *Tirano Banderas; La sombra del caudillo* puede más bien vincularse con la sensibilidad predominante en la década y constituye, desde este punto de vista, una lograda continuación de las novelas de tema político e histórico del siglo XIX. Siguiendo la distinción propuesta por Francisco Rico para la picaresca [16] podemos decir que *Tirano Banderas* representa la que hemos llamado *novela del dictador,* la novela de proyección creativa y de cosmovisión grotesca, la novela del país imaginario e integrador, de la mitificación del protagonista y de la desrealización del espacio. *La sombra del caudillo,* en cambio, corresponde a lo que podríamos llamar *novela con dictador,* la novela que tiene más bien una estructura de acción que de personaje, aquella que representa la realidad de acuerdo a cánones literarios tradicionales y que pretende ser una transposición ficticia o en clave de un momento histórico determinado.

---

[13] «La vida literaria en España», *Revista de Estudios Hispánicos,* tomo I, núm. 1, Nueva York, 1928, págs. 61-66.

[14] *The New York Times Book Review,* December 22, New York, 1929, pág. 7.

[15] Mencionada por JUAN URIBE ECHEVERRÍA: «*Tirano Banderas,* novela hispanoamericana sin fronteras», *Atenea,* núm. 127, Concepción (Chile), 1936, págs. 13-19.

[16] *La novela picaresca y el punto de vista,* Barcelona, Seix Barral, 1970, págs. 100-108.

En 1931, Mariano Picón Salas publicó *Odisea de tierra firme*, novela que trata sobre la dictadura en el trópico. En el «Prospecto del libro», Picón Salas excusa la inexactitud del paisaje diciendo que la obra fue escrita en Chile «a 40 grados de latitud más al sur de donde fijé mi provincia imaginativa». Pero luego, en defensa de su provincia fantástica, añade: «Creo que nuestra literatura está llena de arreglos melodramáticos y falsas trabas convencionales, y para ser sincero conmigo mismo, no me ha amedrentado salir de una tradición vigente». Ciertos rasgos del general «Cachete'e plata» y la introducción del autor indican que *Tirano Banderas*—por vía directa o indirecta—abrió las puertas a aquellos narradores que, como Picón Salas, osaron desligarse de una «tradición vigente». En 1939, el peruano Manuel Bedoya publicó *El tirano Bebevidas*, novela que, aunque inspirada en la dictadura de Benavides, ofrece una proyección grotesca y mítica del déspota, presentándonos un tirano que se tonifica con sangre de niños.

Las obras a las cuales nos hemos referido asumen ciertos rasgos de la novela del dictador, pero no constituyen—por sí mismas—novelas significativas. Sólo a partir de 1946, con el binomio *Tirano Banderas-El señor Presidente*, la novela del dictador alcanzará una etapa de configuración distintiva.

IV

Respecto a la génesis de *El Señor Presidente* se han sostenido datos contradictorios: Seymour Menton [17] afirma que Miguel Angel Asturias la había escrito entre 1920 y 1930; Juan Liscano [18] sugiere que estaba ya escrita en 1924; Raymond González [19], en cambio, sostiene que el núcleo de la obra sería un cuento de 1923 y Asturias habría empezado a trabajar en una versión aproximada a la definitiva sólo a partir de 1925. Lo fundamental es—en cualquier caso—que fue publicada en 1946, y que entre la novela de Valle-Inclán y la del escritor guatemalteco puede establecerse una filiación literaria que se traduce en coincidencias temáticas y morfológicas.

En *El Señor Presidente* encontramos, casi sin excepción, los rasgos con que hemos caracterizado a *Tirano Banderas*. Conviene tener presente, sin embargo, que al postular esta filiación no estamos pensando ni en plagio ni en una genealogía o causación de orden biológico; se trata sencillamente de una novela que fija ciertos elementos estructu-

---

[17] Seymour Menton, págs. 273-274.
[18] Juan Liscano, pág. 71.
[19] *The Latin American Dictator in the novel* (Ph. D. dissertation U. of S. California), Ann Arbor, Michigan, University Microfilms, 1975, pág. 164.

rales a determinado tratamiento de un tema y de otra que, partiendo o coincidiendo con ellos, los profundiza y rebasa, alcanzando una plenitud estética y una expresividad propias e incluso superando en algunos aspectos al modelo. Hay que tomar en cuenta, por lo demás, que entre 1920 y 1940 se proyectan en la sensibilidad artística una serie de acontecimientos en cierta medida comunes a ambos autores. Los vanguardismos poéticos (creatividad, importancia de imágenes y metáforas), la pintura cubista (distorsión, simultaneidad, distintas perspectivas y puntos de vista), el cine (movimiento y montaje), el surrealismo (atención a los fenómenos oníricos, mágicos e inconscientes), el psicoanálisis freudiano (fragmentación del «yo») y la viabilidad de una sociedad socialista son, entre otros, algunos de los fenómenos que remueven la cultura de Occidente y que, sin duda, inciden en las formas de representar la realidad. En este contexto hay que situar la importancia de *Tirano Banderas* como modelo literario. Sin sobrevalorarla, pero también sin subestimarla.

Es preciso—al considerar la novela de Asturias como parte de una genealogía—distinguir aquellos aspectos que significan, frente al modelo, aportes innovadores; aspectos que vienen a ser los que acreditan la originalidad del autor y contribuyen a la dinámica del tipo de novela. En *El Señor Presidente,* como en *Tirano Banderas,* encontramos una considerable elaboración de la materia narrada; el narrador recurre, sobre todo, al símil, a la animación de la naturaleza y a la metáfora, pero desarrolla además con efectividad un importantísimo recurso: la elaboración artística en base a las posibilidades sonoras y gráficas del significante, la utilización creacionista de la palabra [20]. Este recurso contribuye decisivamente al carácter de pesadilla alucinada con que se nos ofrece el mundo.

La intención de totalizar el reino del tirano como un *cielo al revés* resulta notoria desde el propio título de la obra: la voz 'Señor', además de invocar con ironía el trato cortés, implica una referencia al Señor como Dios. Esto se confirma en el primer capítulo, que se titula «En el Portal del Señor» y empieza con una oración, pero con una oración que en vez de orar al Señor implora a Satanás [21]: «¡Alumbra, lumbre de alumbre sobre la podredumbre, Luzbel de piedralumbre! ¡Alumbra, alumbra, lumbre de alumbre..., alumbre...; alumbra..., alumbra..., lumbre de alumbre...; alumbra, alumbre...!» [22].

Omnipotente y omnipresente, el dictador es también un Dios, pero

---

[20] PATRICIA BENNET RAMÍREZ: «Morfología del significante en *El Señor Presidente* de Miguel Angel Asturias», *Estudios filológicos,* núm. 10, Valdivia (Chile), 1975, págs. 9-41.

[21] CEDOMIL GOIC: *Historia de la novela hispanoamericana,* Valparaíso (Chile), Ediciones Universitarias, 1972, págs. 190-198.

[22] *El Señor Presidente,* Buenos Aires, Losada, 1955, pág. 7. Referencias posteriores se harán en el texto.

un Dios al revés, un Lucifer. Su favorito y mensajero se llama Miguel Cara de Angel y tiene—como los arcángeles—la función de anunciar a los vasallos la voluntad del Señor. La jerarquía continúa con los obispos—«príncipes de la milicia» que otorgan la bendición al régimen—y termina con los creyentes, los súbditos que con su sacrificio de sangre alimentan a Satanás. Aparece también en la obra un Cristo al revés: el Pelele, cuya fuga, después de haber cometido un asesinato, está presentada como la pasión de Cristo. La escala de valores humanos está en el reino del dictador invertida: aquellos que cometan la mayor cantidad de crímenes y delaciones serán los favoritos del Presidente. La configuración de un mundo religioso de valores trastocados alcanza en la obra de Asturias mayor amplitud y coherencia que en la novela de Valle-Inclán. Ella está cuidadosamente elaborada a través de detalles —casi toda la acción, por ejemplo, transcurre de noche—que otorgan gran expresividad a la novela. Este mayor desarrollo de la visión grotesca, a través de una deformación de lo sagrado, responde al propósito de centrar la obra más que en la figura del tirano, en los efectos subjetivos de la dictadura: en un mundo de miedo y terror que termina por ahorcar todo intento de conciencia privada.

Asturias, además de la composición plástica en «cuadros», añade un aspecto inédito en la novela del dictador: la explicación del mundo desde la sensibilidad indígena y desde su fuente, la cosmogonía maya. Integrada en algunos momentos del discurso del narrador y en el pensamiento de distintas figuras, esta cosmogonía aparece como parte del inconsciente colectivo de los personajes. La pesadilla que tiene Miguel Cara de Angel sobre el baile de Tohil explica, por ejemplo, la necesidad del sacrificio humano para alimentar la voracidad del demonio indígena: para salvarse y recuperar el fuego de la vida una parte del pueblo debe matar y delatar a la otra. Esta complementación de la idiosincrasia indígena—de la tradición mítico-popular alienada—con la dictadura otorga a la novela una notable dimensión trágica.

El protagonista de *El Señor Presidente* es también un distribuidor de la muerte configurado de acuerdo al principio del contraste y la exageración: «El Presidente vestía, como siempre, de luto riguroso: negros los zapatos, negro el traje, negra la corbata y negro el sombrero, que nunca se quitaba; en los bigotes canos, peinados sobre las comisuras de los labios, disimulaba las encías sin dientes, tenía los carrillos pellejudos y los párpados como pellizcados» (p. 39), «y en las manos, pequeñas, las uñas ribeteadas de medias lunas negras». Aparece sólo en seis oportunidades; sin embargo, maneja—como un titiritero—todos los hilos, hasta el del caos. Más que un sargento llegado a general, es —comparado con Santos Banderas—un dictador moderno, capaz de

montar con la alianza de los Estados Unidos una sofisticada maquinaria de represión y terror. Ambos personajes contribuyen a fijar la imagen arquetípica del protagonista de este tipo de novela. Algunos rasgos insinuados en la obra de Asturias, como, por ejemplo, el sentimiento de soledad del tirano o la concepción del tiempo de la dictadura como un tiempo mítico y eterno, serán recogidos y desarrollados en novelas posteriores sobre el tema.

Seymour Menton afirma que el novelista guatemalteco, a diferencia de Valle-Inclán, limitó «su visión sobrenatural a un solo país durante una dictadura determinada» [23] (Guatemala, Manuel Estrada Cabrera, 1898-1920); sin embargo, el hecho que en ninguna parte de la novela se den indicios tajantes respecto a la fuente o a la ubicación geográfica de lo que acontece está, por el contrario, indicando que Asturias, como Valle-Inclán, quiso conferirle al mundo descrito un carácter integrador, una significación abierta de país imaginario referido a la totalidad de Hispanoamérica.

El motivo del amor (Cara de Angel y Camila)—ausente en la obra de Valle-Inclán—desempeña un papel importante en la tensión argumental de *El Señor Presidente.* Cara de Angel es también un antagonista de mayor relieve y que, a diferencia de Zacarías, evoluciona a lo largo de la novela. Podríamos decir, en general, que la novela de Asturias (no en vano trabajada—por un Asturias conocedor de Faulkner y Dos Passos—durante más de quince años y a través de nueve versiones distintas) está mejor construida y alcanza, como denuncia, mayor efectividad que la novela del escritor español. Como dice Juan Antonio Ayala: «De *Tirano Banderas* a *El Señor Presidente* no hay más que un paso. Pero un paso demasiado significativo» [24]; un paso—agregamos nosotros—en que se amplían, desarrollan e innovan principios de composición ya presentes en la novela de 1926; un paso en que se modifican y potencian ciertos rasgos y se agregan otros, confiriéndole así un renovado dinamismo a la novela del dictador.

V

A partir de 1950—coincidiendo con algunas tiranías abyectas y con una revaloración de la obra de Asturias—el *corpus* de la novela del dictador aumentará en forma considerable. Jorge Zalamea publica *La metamorfosis de su excelencia* (1950) y *El gran Burundún Burundá ha muerto* (1952). Fernando Alegría, también en 1950, publica *Camaleón,* novela en que el país imaginario corresponde a una isla. En 1958,

[23] Seymour Menton, págs. 256-257.
[24] Juan Antonio Ayala, pág. 119.

Francisco Ayala publica en Buenos Aires *Muertes de perro,* novela en que la omnisciencia se traslada al punto de vista de Pineda, un inválido que narrando en primera persona y recurriendo al testimonio del favorito, reconstruye desde una perspectiva hipócrito-irónica el mundo del dictador Bocanegra. En 1959, Enrique Lafourcade publica *La fiesta del rey Acab,* y en 1962, Francisco Ayala entrega *El fondo del vaso,* continuación de *Muertes de perro,* en que el narrador es, también al modo de Faulkner, un personaje menor de la primera parte. *El gran solitario de palacio,* de René Avilés Fabila, aparece en 1971, y en 1974, además de *Yo, el supremo,* la importante novela de Augusto Roa Bastos, se publican *Las rayas del tigre* y *La ronda de los generales,* de los peruanos Guillermo Thorndike y José B. Adolph.

Paralelamente, la novela con dictador, con obras como *Hombres de a caballo* (1967), de David Viñas, y *Conversación en la catedral* (1969), de Mario Vargas Llosa, alcanza también un desarrollo significativo. Ambas formas de novelar la realidad histórica se benefician mutuamente, incluso algunas obras, como *Yo, el supremo,* son más bien productos híbridos. Entre 1926 y 1976 ha tenido, sin embargo, mayor continuidad e importancia estética la veta que se inicia con la novela de Valle-Inclán. Alejo Carpentier y Gabriel García Márquez, dos de los más importantes narradores contemporáneos, acaban de aportar su talento—con *El recurso del método* (1974) y *El otoño del patriarca* (1975)—a este tipo de novela.

Estas obras, aunque dispares, coinciden en incorporar como centro y foco de la narración un estrato casi inédito en este tipo de novela: la conciencia del dictador [25]. Esta perspectiva genera, a su vez, rasgos estructurales y procedimientos narrativos distintos: aunque el discurso del narrador omnisciente persiste, se coloca a menudo (cediendo incluso la palabra) al servicio de los ojos y de la conciencia del tirano, que pasa entonces a interponerse entre el lector y el mundo de su dictadura. El protagonista, como anti-héroe, ocupa con sus pensamientos y actos —que conocemos a través de su propia voz, de la del narrador o de los personajes que le rodean—todos los planos de la novela.

Podría decirse que ambas obras tienen—comparadas con la tradición que las precede—una estructura de personaje más acentuada. La figura del antagonista (Zacarías en *Tirano Banderas* y Miguel Cara de Angel en *El Señor Presidente)* desaparece o pasa a ser desempeñada —como en *El recurso del método*—por personajes abstractos, sin relieve; por personajes casi alegóricos, cuya acción carece de continuidad en el argumento (Miguel Estatua, el Estudiante). La tensión entonces, minimizada, se traslada a la propia conciencia del protagonista, lo que

[25] Ernesto Volkening, págs. 337-340.

redunda en el uso frecuente del monólogo y en una mayor lentitud o morosidad narrativa.

La inversión de la perspectiva, este ir desde dentro del personaje hacia el mundo externo, implica además un cambio en la configuración del personaje. La visión distanciada cede el paso o se combina con una visión «desde dentro». Conocemos ahora las preferencias estéticas, los gustos culinarios, el lenguaje y hasta los procesos mentales del Primer Magistrado. Y asistimos también, mientras Leticia Nazareno le empolva «la estrella mustia del culo», a la melancolía íntima y a los trastornos seniles del patriarca.

Se trata en ambas novelas—aunque con signo distinto—de un proceso de desmitificación del protagonista, proceso que supone una tradición literaria determinada. En la novela de Carpentier, el dictador sigue siendo un personaje creado, un producto literario; ya no es, sin embargo, un mítico Satanás *per se,* que promueve y maneja los hilos del mal. Ciclos económicos, políticos e ideológicos interrelacionados y una bien trabada indagación artística en las raíces del poder [26] contribuyen a presentar la dictadura como un fenómeno histórico, desontologizando así al protagonista, otorgándole un marco social a su transición de germanófilo furibundo a cruzado de la latinidad. En cuanto a la caracterización del dictador, el principio básico de composición será ahora el del contraste, el del contrapunto burlesco entre la apariencia y el ser del tirano, entre sus ideales ilustrados y sus acciones bárbaras, entre lo que piensa y lo que dice, en definitiva, entre la dictadura tal como la vive y percibe el protagonista y tal como efectivamente se va revelando para el lector. Carpentier, cuidando siempre la autonomía y efectividad estética de la novela, consigue integrar una visión más compleja y, paradójicamente, menos subjetiva de la dictadura.

En García Márquez, la tradición de la novela del dictador estimuló directamente su orientación creadora. En algunas entrevistas [27] previas a la publicación del *Otoño,* el escritor sostiene que en su obra el dictador asumiría una originalidad inédita, que se proponía tratar el tema líricamente y mostrar al protagonista no sólo como una figura esperpéntica, sino en su condición de hombre perdido en la soledad y el poder. Para humanizar al patriarca, García Márquez introduce los tópicos de la muerte, de la soledad y del amor, los que se manifiestan —más que como preocupaciones racionales del déspota—en un nivel afectivo, en su manera infantil de recostarse, en la melancolía con que añora el mar o en la patológica dependencia de su «madre adorada,

---

[26] JAIME LABASTIDA, págs. 27-28.

[27] GIUSEPPE BELLINI, pág. 40. PLINIO APULEYO: «Entrevista con Gabriel García Márquez», *Libre,* número 3, París, 1972, pág. 9.

Bendición Alvarado». Esta visión novedosa confluye, sin embargo, con la configuración tradicional, con la animalización, la caricatura y el tremendismo, con una caracterización nominativa que indica la presencia de un nuevo «Dios al revés». De esta confluencia resultará un protagonista híbrido, un patriarca que es al mismo tiempo brujo, melancólico, déspota sanguinario, proto-macho criollo con preocupaciones metafísicas y «niñito de mamá». Esta conformación centáurica de mito y hombre se da también en torno al tema de la soledad: en su larga decrepitud, el tirano va quedando cada vez más física y espiritualmente solo. Sordo, va perdiendo la memoria, el corazón se le agrieta por falta de amor, se le vitrifican las arterias, la espalda se le llena de escamas y le crecen ramilletes de algas desde las axilas. La confluencia de una caracterización grotesca con una lírica y humanizadora implica horadar la tradición desde ella misma, revela un intento de transformar al protagonista contando con su mito y su filiación literaria.

En *El recurso del método*, el proceso de desmitificación no está representado artísticamente, corresponde a una voluntad constructiva, y lo inferimos sólo por el criterio de verdad histórica, por el andamiaje ideológico de la novela. En *El otoño del patriarca*, en cambio, la desmitificación está integrada al argumento y determina incluso la disposición y el marco narrativo de la obra. La vida y la muerte del patriarca es también la vida y la muerte del mito. El largo deceso sólo termina cuando los testigos que encuentran el cadáver—y cuya perspectiva sirve de marco a la novela—comprenden cabalmente la «buena nueva de que el tiempo de la eternidad había por fin terminado» [28]. Hay que decir, sin embargo, que esta desmitificación (al nivel de la conciencia de los testigos) no se desprende de la ficción misma y resulta, por tanto, añadida y poco convincente. Las palabras finales anunciando el viento fresco de la historia devienen entonces vestigios de un propósito que no logra adquirir sustancia ficticia. Ello se debe, creemos, al predominio compacto y exhaustivo del mito, del tiempo estancado; a una estrategia narrativa en que falta toda relación dialéctica con la realidad, y en que los datos históricos, por ende, pierden su carácter de tales y pasan a ser datos de leyenda o de maravilla.

No es nuestro propósito analizar en detalle estas obras; sin embargo, nos interesa todavía destacar que aun variando la perspectiva, ellas recogen e incluso desarrollan ciertos rasgos constitutivos del tipo de novela. Digamos, para señalar sólo uno, que ambas recrean—con afán de integrar y sintetizar a Hispanoamérica—un país imaginario. Carpentier, por ejemplo, a través de tríadas pertenecientes a un mismo cam-

[28] *El otoño del patriarca*, Barcelona, Plaza & Janés, 1.ª ed., 1975, págs. 270-271.

po semántico, va integrando distintas voces y regiones del continente. Nos hablará así de «tabernas, pulperías y tajuaras»; de «huipiles, bohíos y liquiliquis»; de «tamales, ajiacos y feijoadas».

En el *Recurso* puede fijarse una cronología que iría desde 1912 a 1927. Sin embargo, los varios anacronismos y desajustes revelan un intento de abarcar un tiempo más amplio que el señalado por estos límites. Refiriéndose, por ejemplo, a los «caballeros del Import-Export», a algunas grandes firmas importadoras de la década del veinte, el narrador los llama—con una frase que nos lleva de inmediato a *Tirano Banderas*—«ricos gachupines cuando no abarroteros y empeñistas» [29].

El otoño del patriarca, como novela total, pretende también integrar en la saga del anciano dictador, además de la coordenada espacial, la temporal. El descubrimiento de América, la lucha entre federados y unitarios, «los tiempos de la peste», «los tiempos del ruido», «los tiempos de la reconstrucción, «los tiempos del orden y progreso», todos ellos entremezclados confluyen en un mismo tiempo estancado, en un mismo presente narrativo.

Ambas obras, en síntesis, aunque disímiles, asumen ciertos rasgos de la tradición y los proyectan en una nueva perspectiva. Se trata, para decirlo de un modo negativo, de dos novelas, que serían, sin duda, diferentes si no estuviese operando en ellas una filiación literaria; si en 1926, Valle-Inclán no hubiese creado en lengua española, mitificando y desformalizando la realidad, una nueva forma de novela.

VI

La novela del dictador constituye—en una visión panorámica del género—una de las formas asumidas en este siglo por la novela histórica. Significa el abandono de la representación fidedigna o en clave de la realidad. E introduce en la novela histórica—influida por las preferencias vanguardistas—el criterio de la autonomía de la obra, el tratamiento teleológico de los materiales históricos para proyectar un mundo imaginario, un mundo que quiere ser a la vez representativo y autosuficiente. Significa también la confluencia de la conciencia crítica con la conciencia estética, el encuentro fructífero de dos sistemas literarios: uno que busca el cambio social y otro con voluntad de creación autónoma. Se trata, además, de una veta que ha permitido a los narradores hispanoamericanos volcar su voluntad historicista [30] y plasmar artísti-

[29] *El recurso del método,* México, Siglo XXI, 1.ª ed., 1974, pág. 125.

[30] «Gabriel, ¿por qué de repente esa coincidencia del 'boom' de escribir sobre los dictadores...?», a esta pregunta de un periodista, García Márquez respondió: «Eso tiene su explicación y es una historia vieja. Fíjate: Carlos Fuentes tuvo la idea como en 1968, una cosa así, de escribir un libro colectivo que se llamara *Los padres de las patrias,* y que cada novelista escribiera un capítulo

camente una visión política. Como conjunción de rasgos y propiedades, como tipo de novela, ha llegado incluso a ser una realidad con la que opera el comercio editorial. Como subgénero y como conjunto preexistente de posibilidades literarias constituye, sin embargo, una virtualidad en constante transformación, una serie dinámica y no una categoría ontológica.

Aunque el método de distinguir y aislar un tipo de novela permite valorar una obra en función de sus relaciones con esa tradición, resulta, sin embargo, limitado y estrecho para comprender el fenómeno literario en términos de proceso. Suponiendo que dentro de una filiación literaria existe cierto determinismo, éste es dialéctico y opera, por tanto, como una fuerza entre otras. Cada una de las novelas referidas podría, por ejemplo, situarse dentro de una nueva genealogía: la conformada por la obra de cada autor. Resulta obvio, por lo demás, que los países y las dictaduras imaginarias no surgen sólo de la imaginación. El estudio inmanente de la novela del dictador no agota la explicación de las peculiaridades o del desarrollo de este tipo de obra. Falta entonces establecer los nexos entre lo existente en la realidad y lo propuesto por las obras; articular las relaciones entre la literatura, su base social, y la cultura, como mediación entre ambas.

Digamos, para terminar, que si nos hemos concentrado en ciertos aspectos y descuidado otros, se debe a que nuestro propósito ha sido fundamentalmente mostrar—a cincuenta años de su publicación—la prolífica importancia de *Tirano Banderas* en la narrativa contemporánea de Hispanoamérica.

BERNARDO SUBERCASEAUX

29 Gorden St., apt. 106
CAMBRIDGE, Massa. 02138 (USA)

sobre el dictador de su país. Entonces estaba previsto que Fuentes escribiría sobre Santana; Carpentier, sobre Machado; Miguel Otero Silva, sobre Juan Vicente Gómez; Roa Bastos, sobre el doctor Francia, y así. Cortázar tenía ya algo preparado sobre el cadáver de Evita Perón. Yo no tenía dictador, pero estaba ya escribiendo *El otoño del patriarca*».. *Ahora*, año XV, núm. 656, 7 de junio de 1976, Santo Domingo (República Dominicana), pág. 39.

EL ESTALLIDO DE UNA ROSA...

Ninguna rosa es segura.

WILLIAM CARLOS WILLIAMS

El estallido de una rosa rompió los vidrios de mi casa, desordenó mis papeles, echó a volar mi corazón.

El estallido de una rosa que saltó sobre el tiempo para sacarme del remanso donde oscurece la verdad.

El fogonazo a quemarropa de un sol descabellado que despunta sin fin.

* * *

Tratemos de contar esta melodía. Había una vez una rosa, un sol descabellado y un hombre conmovido. Tal fue su apogeo y su maldición: la rosa sin rodeos atacándolos una y otra vez con sólo la sinrazón de su hermosura.

Rosa en silencio, rosa venenosa, ojos de espanto y de tormenta tirando de mí hacia las alturas sin piedad. Tirando de mí, el ave fénix dubitosa.

* * *

La belleza demarca. *A sangre y fuego en el interior invisible. Para que nuestro rostro—cualquiera fuere el momento—tenga algo que decir a las estrellas.*

* * *

Casandra no se pierde en sus profecías, sino en sus lágrimas.

* * *

Hay historias sumamente necesarias que no podrían continuar si no desapareciéramos discretamente.

Vida, única vida, vida única: que la muerte también te honre con su deseo y su orgullo, está bien.

1

Honor a los que cantan contra sus puños crispados.

2

El agua, una vez que surgió de la sombra donde laleaba, anónima y feliz, está condenada a un camino. Tarde o temprano será su perdición. ¿Por eso son tantos sus movimientos?

Escolopendra que te envaneces de tus fantasías: cuida que no esté lejos de tu raíz esa torpe y bella voluntariosa.

3

Pequeños goces continuos que salpican una desventura sustancial. Así va esa criatura, que no sabe tomar del mundo más de lo que está permitido y al alcance de la mano...

4

En nuestro tiempo sangrante, la afición por la basura y el convencimiento de que no hay más que eso *reclutan prosélitos cada vez más poderosos. El poeta vive entre ellos como una rara especie de farsante desinteresado.*

5

Debo aceptar esta oportunidad que me ha dado la muerte de examinarla de cerca... Pero sólo veo vida *a mi alrededor. Vida como una tormenta sin fin que me hace cerrar—agradecido—los ojos.*

Y el viento es tan fuerte que toda duda es infame.

6

Eres poeta donde no lo crees, donde no lo sabes. Después de mucho tiempo, en otro lugar, con los fríos que vuelven.

7

Inventas un país sin eximirlo de los crímenes, pero sí de los asesinos impersonales. Inventas un país que no existe mientras la favorita del crepúsculo coquea sus nostalgias.

8

Para la noche, los grillos y los amantes son los pródigos preferidos.

9

Es el tiempo en que vienen a beber a los pies de los sauces las princesas del viento, frágiles como glicinas, esbeltas como pífanos, en el misterio del último resplandor que las reúne.

10

Cazadores ancestrales, sobrinos predilectos del bosque sagrado, la primavera se obstina en excitarnos con la visión de sus prodigios. ¿Qué podríamos hacer sino extraviarnos en la orgía de su persecución?

No hay incendio improbable.

11

Prolegómenos de la bella: aullidos raros de la bestia.

12

No confundir estertores con clamores de bienvenida. El poeta, una vez más, se inclina cuidadosamente para rescatar a ese diminuto pájaro que ignora su hermosura, que sólo conoce el dolor.

13

En cuanto nos lanzamos contra los molinos de viento, una caterva de criminales se pone de pie para, una vez estropeados en la aventura, molernos a golpes como punición. ¡Y que haya también ángeles que los secundan creyendo que así nos salvan!

Pero tan enigmática es la vida, tan poco sabe y puede saber de ella el corazón, que una y otra vez repite sin vacilar sus saltos en las tinieblas. Algo la incita en su obstinado, en su recóndito centro de gravedad, le dice que es eso, que eso lo que hay que hacer, continuamente...

14

Es mala historia perder enigmas para ganar derechohabientes.

15

¿Qué *se nos ha confiado? En tanto nuestra muerte es solitaria, un alrededor suntuoso nos confunde hasta el fin, ¿para reaparecer del otro lado? No lo tienes en cuenta, árbol que ya te despojas de tu verdor y que mañana serás, a la vez, almendra y leñador en el claro del bosque, entre la nieve que funde... ¿Qué se nos ha confiado entre la maravilla y el dolor, la maravilla que nos abruma y el dolor que nos subleva? Algo más, sin duda, que el continuo zarpazo, que la incesante apropiación... Algo más, sin duda, que la obediencia sin límites y la obsecuencia con el cíclope... ¡Oh maga, devuélveme mis fantasmagorías! ¡Oh tierra, sé inocente aún para mi resto de candor! Abismo: ¡enséñame otra vez la soberbia!... Yo te haré, si hay tiempo aún, las antiguas ofrendas. Veremos juntos, si hay tiempo aún, el rostro de los dioses que estallan.* ¿Qué *se nos ha confiado para sentir de pronto tan intensamente que tenemos ese honor?*

16

La belleza profunda, la belleza implacable con sus lianas de fuego que aprisionan y urgen. ¡Desaparecemos, literalmente, incorporados a la vez que pulverizados por ese resplandor!

El Juicio Final no tiene final.

Porque la belleza se transforma sin cesar en sí misma, porque la verdad es el puro poder de ese incendio y porque la vida (¿qué es la vida?) nos declara una vez más sus depositarios.

17

Mi patria está más cerca de los meteoritos que de las telas envarilladas.

18

Niña de los archipiélagos dorados y mujer de los desiertos pavorosos. Tus cielos son iguales.

19

Soy el príncipe de mi necesidad, el privilegiado de mi atolondramiento. Para días que duran.

20

No edificar elegías, sino fragmentos esplendorosos, ruinas que la noche hace brasas y el amanecer recupera.

21

Ambelania gigante, hermosa centinela de mis tierras sagradas.

22

La belleza demarca. Con pies ensangrentados.

23

Al aumentar la validez de mi testigo perdí poder y facilidad, pero se multiplicaron los prodigios en mis riberas. Prodigios que la voraz no perdona.

24

Antes que nada el tiempo, el tiempo que aparece de pronto y devora la vida en un relámpago: detenido de vez en vez por la poesía, se le oye merodear alrededor de la casa que se derrumba, maldiciendo bellamente a los circunstantes que lo ignoran.

25

Oh rosa, los encuentros son raros...

RAUL GUSTAVO AGUIRRE

Avenida Corrientes, 745
BUENOS AIRES (Argentina)

UNA TEORIA PROUSTIANA DEL AMOR *

A Fernando Fraga.

> ... había un deseo de posesión en el origen de una curiosidad.
>
> (I, 788.)

> ... el amor, sentimiento que (sea cual fuere la causa) es siempre erróneo.
>
> (II, 798.)

> El amor: nuestra apasionada entrevista con nosotros mismos.
>
> (III, 891.)

El amor proustiano es un sentimiento erigido sobre el ejercicio de la propiedad, dirigido a un objeto abstracto e imaginario que ilusoriamente se identifica con un sujeto real, conducido por la finalidad de conocer y cuya función es el reconocimiento del amante en el amado. Deliberadamente dejo de lado en esta definición el componente sexual, porque en Proust nunca aparece directamente referido, por maniobras de censura o de desplazamiento que se pueden calificar de puritanas.

La concepción proustiana del amor es, pues, trascendental, ya que la experiencia amorosa no tiene un fin en sí misma, sino que persigue conocer a través de lo amoroso. Más abajo veremos que esta ideología del amor tiene su antecedente en Platón y que no es descaminado hablar de un platonismo proustiano.

Por otro lado, el amor proustiano pertenece al orden de lo simbólico, ya que lo que se ama verdaderamente no es el ser amado o que se cree tal, sino aquello a lo cual el ser amado remite o señala, siendo su mero signo o síntoma. También Platón recurre a la imagen del *symbolon* para explicar el hecho amoroso. Así es correcto aplicar al amor los mecanismos que se han descrito como propios de la memoria, el deseo y el recuerdo, tanto como las consideraciones acerca de los objetos y personas que son depositarios de prestigio, y el aura con que se los rodea normalmente.

* Fragmento del libro inédito *Por el camino de Proust.*

Por fin, corresponde pensar en la estructura que soporta todas las relaciones humanas, la trama social, que también sirve de apoyo a las relaciones amorosas del mundo proustiano. Las claras connotaciones de clase que tienen el amante y el amado, en Proust, legitiman la categoría de la *socialidad del amor,* a partir de la cual se inicia su análisis.

1. La relación entre el señor y el siervo

Si el amor es reconocimiento (conocimiento de sí mismo, conocimiento en espejo) del amante en el amado, entonces en la relación de amor se reproduce la estructura señor/siervo tal cual la describe el clásico pasaje de Hegel. El señor es *mediación consigo a través de otra conciencia,* o sea, una relación del señor consigo mismo a través de la conciencia del siervo, que no puede ser penetrada y que, por tanto, es una cosa para el señor. El señor es potencia sobre el siervo, que es libre como cosa, pero dependiente de su señor como sujeto. A su vez, el señor no puede existir sin el siervo, que es el vínculo consigo mismo y con las demás cosas. El señor se relaciona mediatamente con las cosas por medio del siervo, que es una metáfora de su cuerpo: sus manos, sus pies, su voz, etc. En este sentido, el señor depende del siervo para ser señor, su vínculo es de mutua dependencia y de mutua mediación. No hay conciencia libre sin conciencia servil, no hay sí mismo sin otro, aunque sólo se pueda saber de sí mismo. El yo, como ya se vio respecto de Proust, es necesariamente social.

Esta estructura de relación tiene, para el narrador de la *Recherche,* una correspondencia que podría denominarse psicológica. En efecto, la psicología del narrador es la de un señor que se relaciona con las cosas a través de un equipo de siervos que lo tiranizan. Este es su modelo amoroso.

Encerrado en su habitación, inerme, postrado por la enfermedad y por el parasitismo, el narrador se sirve de los personajes de su entorno inmediato para estar en el mundo de las cosas y saber de él. Normalmente, estos personajes son mujeres, las primeras que suscitan su amor: la abuela (con quien tiene su auténtica relación edípica), la madre, las criadas; finalmente, la traducción erótica directa de ellas, la amada, Albertine.

El señor se enamora de sí mismo a través del siervo: ésta sería la fórmula del señorío llevada a la relación amorosa. Ama en el siervo su ser fuera de sí, su imagen eficaz y activa, la medida de su potencia, puestas en algo exterior y por ello fácilmente reconocibles. Así como

se vale de los órganos serviles para manejar las cosas, se acaricia con las manos del siervo, se ama a través de su cuerpo.

La persona del siervo es, en efecto, identificada con las cosas a las que el señor llega a través de él, como si estas cosas tuvieran una impronta servil (inmediata) que es, por razones de dominación, señoril (mediata). Así, el olor del pollo guisado que identifica a Françoise:

> ... estos pollos... que habían llevado lejos en Combray el olor de sus méritos y que, mientras ella nos los servía en la mesa, hacían predominar la dulzura en mi concepción especial de su carácter, el aroma de esta carne que ella sabía convertir en untuosa y tierna, no siendo para mí sino el propio perfume de una de sus virtudes.
>
> (I, 121.)

No es descabellado, pues, pensar que la relación narrador-Françoise es el modelo amoroso del primero. Tampoco es absurdo señalar el valor pedagógico que tiene para él la figura de Françoise, instructiva como siempre lo es la del ser amado. Así como el amante enseña al amado, se instruye a través de él.

La «clarividente y pesimista» Françoise, ligada al mundo de la vieja provincia francesa, al interior pomposo de las mansiones antiguas, a las relaciones de servidumbre y de intimidad entre amos y criados, es la vinculación más remota del narrador con el orbe de la aristocracia. Françoise es amiga de los criados del barrio, que le traen información *tibia* producida en la hermética privacidad de los palacetes del Faubourg. Por ella el narrador sabe y puede fantasear acerca de ese universo dorado y lejano.

Françoise, como la nobleza a la cual pertenece como *órgano servil,* tiene esa suerte de sabiduría infusa, como racial e instintiva, que es propia de antiguos señores y de antiguos escuderos y rodrigones:

> No se podría hablar de pensamiento a propósito de Françoise. Ella no sabía nada, en ese sentido total en que no saber equivale a no comprender, salvo las raras verdades que el corazón es capaz de alcanzar directamente. El mundo de las ideas no existía para ella. Pero ante la claridad de su mirada, ante las líneas delicadas de su nariz, de esos labios, ante todos estos testimonios de los cuales carecen tantos seres cultos para quienes significarían la suprema distinción, el noble destaque de un espíritu de elección, se turbaría uno como ante la mirada inteligente y buena de un perro del cual, por su parte, se sabe que todas las concepciones de los hombres le son extrañas...
>
> (I, 650.)

El retrato de la persona naturalmente sabia podría llevarse a la figura de una duquesa, sólo que en vez de un perro de raza la metáfora

sería un ave del Paraíso. De todos modos, está allí el nivel de la calidad racial del señorío que es común a señores y criados, porque no hay los unos sin los otros. Y también está allí la fascinación del narrador, pequeño burgués cursi, por los prestigios de la nobleza, cuya aura alcanza a los criados después de tantos siglos de trato regular y necesario.

También señorial es el trato de Françoise con los proletarios. Son escasos en su relación, pero cuentan para ella esencialmente, y esto se advierte en el protocolo que utiliza para tratarlos.

En cuanto a los señores, no les concede la menor importancia. El narrador observa que mientras Aimé, otro servidor, se manifiesta feliz cuando oye hablar de un título, Françoise ni ensombrece su rostro ni vuelve sus palabras secas y breves, «lo cual demostraba que amaba a la nobleza no menos que Aimé, sino mucho más» (I, 695). Lo mismo se nota cuando habla familiarmente de las testas coronadas («Amelia, la hermana de Felipe», es la reina de Portugal, por ejemplo), con «esa falta de respeto que, en el pueblo, es la manifestación del supremo respeto» (I, 779). Françoise, la sierva monárquica, es el inverso de Saint-Loup, el aristócrata republicano. Ella puede oír hablar del genio de Napoleón o de la telegrafía sin hilos sin inmutarse, inmersa en sus tareas (tal vez remover las cenizas de la chimenea), pero no puede oír un nombre de arraigo, como el príncipe de Olerón, sin quedar maravillada como ante la contemplación de un vitral. Frente a su hija, desarraigada, que adopta la germanía de París, Françoise, como la duquesa de Guermantes, sigue hablando el francés arcaico y campesino de su aldea.

El vínculo amo-señor se repite en la *Recherche,* como estructura de relación social entre sujetos de distinta clase y como base necesaria para la relación amorosa.

Antes de servir en casa del narrador, Françoise ha sido criada de la tía Léonie en Combray. La tía es otro modelo para el narrador, ya que se trata de una señora inválida, que controla el funcionamiento del pueblo a través del sonido de las campanas de la iglesia, los relojes y los timbres, así como de la información que le suministra Françoise, dictadora doméstica que decide hasta los menús que toma su señora.

Entre Swann y Odette se da el mismo desnivel de poder económico y cultural que entre el señor y el criado. Aparece en su amor el tema de la pedagogía erótica: el amante instruye al amado, lo prepara para ascender en la sociedad y lo inicia en un nivel social superior, actuando como su mentor y patrono. Odette sabe que es intelectualmente inferior a Swann y quisiera participar en su mundo de sabiduría (por ejemplo, enterarse si el señor Vermeer de Delft vive todavía, ya que le

impide tomar el té con su amante). Económicamente, Swann necesita hacer ostensible su señorío colmando a Odette de regalos y pasándole 5.000 francos mensuales. Swann duda si tal generosidad es o no *mantener* a la mujer en el más puro estilo de la profesional del amor (que lo ha sido Odette), pero sus escrúpulos morales cubren la realidad del desequilibrio económico y decide aumentar su dotación a 7.000 francos.

La desigualdad de contenidos intelectuales entre Odette y Swann es proporcionalmente inversa al auge de su amor. En la plenitud de éste, Swann posterga su estudio sobre Vermeer. Cuando la relación vacila (a partir del concierto en lo de Saint-Euverte, donde Swan *escucha* objetivamente la sonata de Vinteuil, que es el emblema de su amor, y comprende que se trata de un estado de sugestión ilusoria), Swann se vuelve hacia Vermeer y estudia si el *Tocador de Diana,* que ha comprado, es un Vermeer auténtico o un Nicolás Maes. Al desgajarse la relación, Swann ve que los contenidos estéticos que ha puesto en Odette (la música de Vinteuil, la pintura de Botticelli) se desprenden de ella y permanecen, porque son las partes de él mismo que ha puesto fuera de sí y de las cuales se ha enamorado.

La relación entre Saint-Loup y el narrador, una amistad cargada de componentes amatorios, aunque no eróticos, es también un vínculo entre amo y criado. Después de su amor por Rachel, la mayor alegría de Saint-Loup es la amistad del narrador, al cual protege y del cual se hace admirar y confirmar en su calidad de gran señor, poseedor de elegancia natural, poderoso, bien nombrado, etc. El narrador es el siervo y el amado, que confirma la identidad del amante y señor.

Andrée, rica, ama a Albertine, pobre y huérfana. Charlus, rico y con títulos ancestrales, ama a Morel, pobre y plebeyo. En sus avances al narrador, el mismo Charlus se propone como un instructor del joven burgués en los salones aristocráticos, que tanto le apetecen. Saint-Loup, noble y rico, ama a Rachel, una actriz plebeya.

El otro modelo amoroso, no distante de éste, es la relación edípica. Amar a la madre es amarse a sí mismo, en una fantasía de regreso al adualismo primitivo, a una unión corporal entre la madre y el hijo que lleva en su claustro. Tal vez por motivos de organización matriarcal de la familia, el narrador ha transferido a su abuela su amor edípico. En sueños, el narrador cierra a besos la boca de su abuela. La identificación madre-hijo se explica claramente:

> Sus palabras sólo eran una respuesta debilitada y dócil, casi un mero eco de mis palabras; ella era, apenas, el reflejo de mi pensamiento.
>
> (II, 782.)

Como modelo amoroso (que siempre lo es y se transporta a sujetos que no estén cargados con la prohibición incestuosa), la situación edípica sirve al narrador para amar a Albertine (o creer que la ama). A veces, el placer que se anticipa en los besos de Albertine, se compara al que sentiría el narrador si lo besara su madre (II, 831). En otras ocasiones, se dirige a su amada, con su habla de niño, en Combray, como cuando dialogaba con su madre o su abuela. La identificación madre-abuela-Albertine se resuelve, finalmente, en su verdadera sustancia, la relación erótica. El desplazamiento lleva el amor incestuoso a un objeto innocuo: la mujer amada.

2. Lo amable

> El más exclusivo amor por una persona es siempre el amor por otra cosa.
>
> (I, 833.)

2.1. *El amante y el enamorado*

Los enamorados proustianos aman para saber, para poseer, para transgredir. Lo que se ama es, por tanto, objeto de curiosidad, de codicia, de pecado.

El amante, sujeto activo de la relación, se constituye a partir de la transferencia en el otro (el ser amado) de ciertas partes privilegiadas de sí mismo (lo amable). El amor es, pues, por definición, egoísta, amor propio. Ese «punto de vista egoísta que es el del amor» (I, 926), se ve actuar, por ejemplo, en una secuencia de besos entre el narrador y Albertine. El acercamiento es vivido como una relación entre el yo y el mundo, pero en seguida el narrador advierte que «no está perdido en el mundo», sino

> él que estaba encerrado en mí, en mi yo, que estaba muy lejos de colmar, en mi yo donde, sintiendo el lugar vacío para instalar tantos otros tesoros, arrojaba desdeñosamente en un rincón, el mar, el cielo y los acantilados...
>
> (I, 933.)

El ser amado es simplemente una cámara de eco del yo enamorado, un espacio vacío, dócil, apropiado, donde resuena la identidad del amante, a veces bajo la forma del nombre. El único momento de la *Recherche* en que sabemos que el narrador se llama Marcel es cuando Albertine escribe su nombre en una carta de amor (III, 157). El amante, a su vez, siente dentro de sí determinados ecos que despiertan la

imagen del ser amado, pero que se dan a partir de contenidos de su yo, que el mismo yo recupera luego de haberlos proyectado sobre el otro.

> La inteligencia de Albertine me gustaba porque, por asociación, despertaba en mí lo que yo llamaba su dulzura, como denominamos dulzura de un fruto a una cierta sensación que sólo está en nuestro paladar.
>
> (III, 495.)

La estructura del amante es, pues, como la del recuerdo y el deseo, musical. Una nota fundamental, la tónica, la que da el tono, es capaz de despertar, por simpatía de vibraciones, una serie de armónicos naturales en ella.

> ... nuestra vida... una serie de zonas concéntricas, contiguas, armónicas y graduadas, alrededor de un deseo primitivo que ha dado el tono, eliminado lo que no se funde con él, extendido el tinte dominante...
>
> (III, 552.)

2.2. *Lo amable en sí mismo*

Se ama para conocer. Platónicamente, la experiencia de amor trasciende lo amoroso y alcanza el nivel del conocimiento. Lo desconocido, que se supone «detrás» de alguien, acicatea el amor y convierte a ese alguien en el ser amado cuando, en rigor, se ama «lo que tiene detrás», lo que se imagina que puede conocerse a través de él.

> Que creamos que un ser participa en una vida desconocida en la cual su amor nos haría penetrar es, de todo lo que exige el amor para nacer, lo que más le importa, y lo que desvaloriza el resto.
>
> (I, 100.)

El amor de Gilberte en Combray es amor «por lo desconocido de su vida» (I, 410), en lo cual el narrador quiere «precipitarse, encarnarse, dejando la mía (la vida de él), que ya no me significaba nada».

En esta precipitación al espacio de lo desconocido, que como un abismo fascinante se despliega a partir del ser amado, hay ya la fantasía de una posesión. El amante inventa lo que desconoce en el amado, y esta invención es un apoderamiento de ese espacio a través del ejercicio constituyente de la fantasía.

El narrador desea un paisaje y unas tierras, que significan, para él, el lejano prestigio del campo, los señores y el arcaico medievalismo de la provincia francesa. En la campesina de Méséglise, en la pescadora de Balbec, personifica a esos paisajes y a esas tierras, con toda la constelación simbólica que los prestigia.

En la ciclista de Balbec, el deseo se concentra en los ojos negros, porque son la cifra de lo desconocido donde el narrador inscribe su fantasía: las ideas de la ciclista, el césped de los velódromos y la arena de los caminos que atraviesa, la sombra de su casa y de los bosques cercanos, las ideas que se forman sobre ella los demás.

Cuando el narrador abraza a Albertine vestida con un peinador de Fortuny inspirado en algún retrato veneciano, cree abrazar «lo amable» de esa imagen: el azul espejeante del Canal Grande y los pájaros en pareja de algunos capiteles de Venecia, que simbolizan la muerte y la resurrección. Algo similar ocurre cuando abrazando a Albertine en París, el narrador «recupera» Balbec, paisaje querido y ligado a la imagen primera de su amada. En tanto, abrazando a una obrera, se apodera imaginariamente de ese mundo lejano y hechizado de los trabajadores: los talleres, los mostradores, los tugurios.

La curiosidad, guía de la imaginación fantástica, se concentra más en ciertas imágenes, privilegiados objetos de amor. Las mujeres suelen hechizarse con los militares, los bomberos, los príncipes de lejanos países, porque sus coloridos uniformes anticipan un mundo que facilita la inserción de la fantasía (I, 100).

El otro motor que dirige al amante hacia lo amable es el afán de poseer, que siempre es deseo de apoderarse de lo prestigioso (codicia), como el prestigio es símbolo del poder. Por donde, al final del complicado lazo amoroso, se vuelve al punto de partida, la relación amorosa como vínculo de señorío.

Cuando el narrador se enamora de la duquesa de Guermantes, en verdad ama a «otra cosa» que ella misma, que aparece a partir de ella,

> la persona invisible que ponía en movimiento todo aquello, ella, cuya hostilidad me molestaba, cuya proximidad me confundía, de la cual hubiera querido captar la vida y alejar a los amigos.
>
> (II, 63.)

Lo amable de Rachel para Saint-Loup y de Odette para Swann es la posibilidad de ser señoriales con esas mujeres. Servir, dar, proteger, abrir caminos de ascenso social, convertir a una prostituta en una actriz de moda, y a una cortesana, en una dueña de salón estetizante. El *beau geste* de estos hombres tan finos y nobles es, en el fondo, lo que ellos aman en ellas, o sea, una parte de sí mismos explayada en la vida del otro.

A su vez, esto, que es lo amable, como materia fantástica, es inaccesible. No puede poseerse, y la sensación de poseer al otro es ilusoria. Tal vez por ello se busca un camino subsidiario, la unión carnal, y se la denomina *posesión sexual,* porque se cree vivir en ese inocultable

vínculo que liga momentáneamente el cuerpo del amante con el cuerpo del amado, el acceso que en rigor no puede ocurrir jamás.

> ... sólo se ama aquello en lo cual se persigue algo inaccesible, sólo se ama lo que no se posee, y bien pronto me empecé a dar cuenta de que yo no poseía a Albertine.
>
> (III, 384.)

La tensión amorosa no se satisface por el logro de lo deseado como amable. No se satisface nunca, ya que su objeto no existe, y por definición, satisfacerse es poseer lo anhelado. Sólo se extingue con la muerte del deseo; la distensión que sobreviene resignadamente cuando se advierte que no «se quiere a quien se quiere», sino a algo que no existe, y el tenso cuerpo del amante, fatigado de correr con sus músculos tras un fantasma, decide olvidar lo deseado.

> Más avanza el deseo, más se aleja la verdadera posesión. De suerte que si la felicidad o, al menos, la ausencia de sufrimientos puede ser encontrada, no es la satisfacción, sino la reducción progresiva del deseo, hasta su extinción final, lo que hay que buscar. Se trata de ver lo que se ama, cuando habría que tratar de no verlo, ya que sólo el olvido termina por traer la extinción del deseo.
>
> (III, 450.)

La otra muralla con que tropieza el amante en la consecución de su deseo por lo amable es la existencia del otro. Lo deseado no existe. El otro existe, pero recubierto con una película fantástica, esencialmente incognoscible. De modo que tampoco por aquí el amor es una vía de acceso auténtica a los demás. El amor, como la razón kantiana, se detiene en el umbral del fenómeno, siéndole vedado el camino a las cosas en sí mismas.

> He sido sacudido por mis amores como por una corriente eléctrica que te remueve. Los he vivido, los he sentido: jamás llegué a verlos o a pensarlos...
>
> (II, 1.127.)

El amor persigue el sueño de lo amable y cree que se encarna en el amado. Por fin, a la hora de la sabia desilusión, comprende que «lo que parece único en una persona que se desea no le pertenece» (III, 988).

2.3. *El mal de amores*

El tema de las relaciones entre el amor y la enfermedad pertenece, por derecho propio, al paisaje intelectual donde se inscribe Proust. Bas-

te pensar en Freud para abrir un espacio de analogías y mutuas pertinencias, que no ocupará a este libro.

De nuevo una útil digresión. Otro paralelo entre Proust y Thomas Mann. Me refiero al tema del amor proustiano como *mal imaginario* y al capítulo *Análisis* de *La montaña mágica.*

La teoría sobre el amor que Mann hace exponer al doctor Krokovski tiene varios puntos de contacto con la fenomenología amorosa proustiana. Para el personaje de Mann (bastante cercano al freudismo), el amor, reprimido por las normas sociales de la castidad—agrego yo: a partir del tabú del incesto—, el amor reaparece, como todo lo reprimido, en el campo de la enfermedad. Psiquismo enfermo por la cultura, mal imaginario: el amor como padecimiento anímico. Mann va más allá: el amor es figura de enfermedad, y toda enfermedad remite al deseo extraviado por la represión.

> El síntoma de la enfermedad era un actividad amorosa desvirtuada y toda enfermedad era el amor metamorfoseado.

Espiritual en cuanto excede el mecanismo de respuesta «natural» causa-efecto (utilidad y conservación de la especie por medio de la unión sexual de los sujetos de sexos complementarios), el amor se inscribe en el orden de los fenómenos estéticos: lo excesivo, el lujo imaginario, el despilfarro que el espíritu ejerce sobre la realidad. Amor del varón por la mujer estéril o de dos individuos del mismo sexo, desprovistos de la expectativa de reproducir la especie por la cópula sexual. De alguna manera, el amor es siempre «perverso» y «enfermizo».

> De todos los instintos naturales—sigue diciendo Krokovski—era el más vacilante y el más amenazado, inclinado profundamente al extravío funesto y a la perversión, y eso no tenía nada de extraño, pues ese poderoso impulso no era una cosa simple, era de una naturaleza infinitamente compuesta y—por legítima que parezca por lo general—constituida enteramente de perversiones.

También en el campo proustiano se verá que de alguna forma el amor más esencialmente *amoroso,* la relación *en espejo* donde más fácilmente se puede practicar la transferencia de partes del amante al amado, es el vínculo homosexual.

En Proust, el mal de amores es formulado con metáforas diversas: es el *mal no operable* (I, 308), cuya eliminación mataría al enfermo; una «suerte de manía mental que en el amor favorece el renacimiento exclusivo de la imagen de cierta persona» (I, 823); una especie de fiebre que nace y muere sin que la voluntad influya en lo mínimo,

como diría Stendhal. Llevado a su extremo, es «un peligro súbito capaz de destruir toda vida» (III, 615).

Una taza de té dada por el amado al amante (por Gilberte al narrador, por ejemplo) lo deja insomne un día entero y hace comentar a la madre: «Qué fastidio, este niño no puede ir a lo de Swann sin volver enfermo» (I, 507). En la secuencia de los Champs Elysées, cuando, luchando con Gilberte, el narrador tiene su primer orgasmo, se llega también a la enfermedad. Aunque el sexo no le exige mayor esfuerzo que la gimnasia que comparte con Gilberte, después de la experiencia cae en cama (I, 494). El sufrimiento constante es el síntoma del amor, neutralizado por la alegría, pues de otra manera sería intolerable (I, 582).

En Swann, estar enamorado es como padecer una disociación de la personalidad, un yo paralelo, el mítico *Doppelgänger* (doble, sosías) o acaso un tipo de esquizofrenia. Después de enamorarse de Odette

> no era ya el mismo y no estaba solo, un ser nuevo estaba allí, con él, adherente, amalgamado a él, del cual quizá no pudiera desembarazarse, con el cual iba a estar obligado a usar de ciertos cuidados, como ante un amo o ante una enfermedad.
>
> (I, 228.)

La enfermedad amorosa, vista como el producto de una de las tantas disociaciones del yo proustiano, remite a la examinada problemática de sus vidas paralelas. El Swann que se enamora es un yo distinto del Swann que no se enamora, etc. Abre, además, un campo para la investigación psicológica: la imagen del yo ante el yo, el lugar mismo de lo imaginario, lo imaginario por excelencia. Un yo fantástico, paralelo al yo «real».

2.4. *Transgresión y puritanismo*

En la *Recherche,* el amor va unido casi siempre a una situación social irregular, como si fuera el producto o el ejercicio de una transgresión. En general, el matrimonio burgués parece una relación institucional que nada tiene que ver con el amor. Por el contrario, las grandes pasiones orillan lo clandestino y lo transgresivo, lo primero como escenario de lo segundo.

Con ello tiene que ver el ya mencionado puritanismo proustiano, la ausencia de escenas concretamente sexuales en su relato, de referencias corporales relacionadas al acto sexual, de reflexiones acerca de la sexualidad propiamente dicha. Es como si el sexo no fuera parte de la especulación del narrador o estuviera tachado por la censura puritana, considerándolo impropio de un discurso consciente acerca de la realidad.

Los amores proustianos están relacionados con la prostitución, la homosexualidad, el adulterio. Rachel y Odette, los dos ejemplos de *grandes amoureuses,* son antiguas prostitutas. En Odette, el pasado de cortesana integra su prestigio. Es una «mujer cuya reputación de belleza, de inconducta y de elegancia era universal» (I, 421).

La primera escena relativa al sexo que se da en el relato es la unión de la Vinteuil con una amiga, en uno de los recodos del «camino de Swann». Tal vez la amiga sea Albertine. No podemos saberlo. Lo cierto es que, en el preludio del encuentro sexual, escupe sobre el retrato de Vinteuil.

En cuanto al gran amor del narrador, Albertine, aparte de concluirse que es lesbiana (a pesar de los datos contradictorios que suministran los terceros) y de que el narrador así lo quiere, inconscientemente, los encuentros entre ambos personajes están teñidos de clandestinidad, como si se tratara de una actividad vergonzante, que debe ser ocultada a los demás. Se ven en casa del narrador, bajo la mirada reprensora de Françoise; en la playa, de noche; aprovechando las sombras, en la estación de Douville, mientras esquivan las miradas del doctor Cottard.

3. El ser amado

3.1. *Ilusión y realidad*

El ser amado es una ilusión óptica producida por la transferencia de partes del yo del amante, caracterizadas por cierto privilegio (lo amable), sobre la imagen de otro.

> Un cuerpo humano, aún amado..., nos parece, a algunos metros de distancia, a algunos centímetros, lejano a nosotros. Sólo basta que algo cambie violentamente el lugar de este alma en relación a nosotros, nos muestre que ama a otros y, entonces, por los latidos de nuestro dislocado corazón, sentimos que la criatura querida no estaba a unos pasos de nosotros, sino en nosotros, en unas regiones más o menos superficiales.
>
> (II, 1.127.)

En Swann, el amor por Odette se forma a partir de un referente estético: ciertas frases favoritas, privilegiadas, de la sonata de Vinteuil. En lo psíquico de Swann, la frase borra todo vínculo con intereses materiales, toda consideración humana y válida queda «vacante y en blanco» (I, 237), tal como en el juicio estético kantiano. Sobre ellas se inscribe el nombre de Odette, el otro yo de Swann, lo femenino (fantástico) de sí mismo. Sacada al exterior, la imagen Vinteuil con el nombre de

Odette se deposita en la imagen de Odette propiamente dicha, que se transforma en el ser amado de Swann.

En el reverso del proceso (Albertine desaparece y abandona al narrador) ocurre lo mismo. Ella le escribe: «te dejo lo mejor de mí misma», intuyendo que es una imagen en el narrador, conformada con ciertas sugestiones especialmente bien valoradas por él. Albertine, como depositaria de esas partes, las divide y las administra, dejando una imagen parcial de ella en el narrador abandonado. El, tal vez, seguirá amando esa imagen, con abstracción de la persona real que le servía de soporte (Albertine concreta), pues la ilusión tendrá la misma vigencia, aunque transformada en alucinación.

El ser amado como resultado de un proceso ilusorio es la enésima reformulación del amor romántico, tal como, por ejemplo, la plantea teóricamente Stendhal.

La figura stendhaliana que explica el fenómeno del amor es la *cristalización*.

> Si en las minas de sal de Salzburgo se arroja en la profundidad de una de ellas una rama deshojada por el invierno, dos o tres meses después se la puede sacar recubierta de brillantes cristalizaciones; las ramitas más diminutas, tan finas como las patas del abejaruco, aparecen guarnecidas de infinitos diamantes móviles resplandecientes; resulta imposible reconocer la ramita primitiva. Llamo *cristalización* a la operación del espíritu mediante la cual se deduce de cuanto se le presenta que el objeto amado posee nuevas perfecciones.
>
> (STENDHAL: *De l'amour.*)

También para Stendhal la organización interna del amante tiene una homogeneidad similar a la de la memoria y el deseo proustianos. El placer dominante tiñe de un mismo color la cristalización (imagen del ser amado) fraguada en su mente. Los *cristales amorosos* idealizan y disimulan la realidad del ser amado. El deseo envuelve su persona concreta y crea su propio objeto. Ocurre al revés que en las demás pasiones, dominadas por la fría realidad objetiva. En el amor, ésta resulta de una maniobra constituyente de la fantasía del amante.

En este sentido, el paradigma del enamorado romántico es el Werther goetheano, que somete la realidad al tenor de sus deseos, con prescindencia de lo que ocurre fuera de ellos. Don Juan, en cambio, paradigma del amante clásico, es su opuesto. Su deseo, puesto que se dirige a la realidad de sus amadas, se ve siempre frustrado por ellas, como ocurre en lo ordinario de las demás pasiones: ambición, avaricia, etc. El verdadero amor romántico es, pues, en Stendhal, como en Proust, el que se dirige al objeto creado por la ilusión óptica del deseo.

Aun la función de la música en la afectividad del enamorado, tan característica en Proust (Swann ama a Odette *a través* de la sonata de Vinteuil), ya está tratada por Stendhal. Escribe el 25 de febrero de 1822:

> Acabo de experimentar esta noche que la música, cuando es perfecta, pone al corazón en la misma situación en que se encuentra al gozar de la presencia del ser amado; es decir, que aparentemente proporciona la dicha más viva que pueda existir en la tierra.

La música es sensible (se puede oír), pero abstracta (no se puede descifrar como un discurso del lenguaje ni contiene figuras con un referente real claro, como cierta pintura). Es el lugar predilecto para depositar fantasías, porque no ofrece a la afectividad más que una exaltación sin causa concreta. El deseo, en esencia, también opera con un objeto inefable, por lo cual nada le es tan útil, cual posible objetivación, como la música.

Puede hablarse, en materia de amor proustiano o romántico, de un *idealismo del deseo,* como se habló ya del *idealismo de la memoria.* El sujeto crea el objeto con su mirada anhelante, y luego toma esa imagen como un objeto auténticamente exterior, es decir, como una realidad.

> ... la Belleza, acerca de la cual estaríamos tentados de preguntarnos si es, en este mundo, otra cosa que la parte complementaria que adjunta a una pasajera fragmentaria nuestra imaginación sobreexcitada por el anhelo.
>
> (I, 713.)

El desfase entre el objeto amado y la realidad del ser amado que malamente lo soporta, produce una situación que el narrador paradójicamente califica de «insoportable». Por ello, concluye que se vive siempre con alguien que no se ama, para hacerlo vivir con el fin de que destruya el amor y no que lo realice. Una mujer, un paisaje, o una mujer que lo encierra, están allí para confirmar lo ilusorio de lo amable y disolverlo en la nada, como cada vez que se reconoce que algo es mera ilusión (III, 98).

Tan ilusorio es el objeto del amor, que se actúa ante el ser amado en ocasiones como si no se lo amara (que es lo que estrictamente ocurre) y aun cuando se sabe que no existe porque ha muerto. La actitud del amante, en estos casos, se asimila a un deber moral: hacerse amar, ganar los favores del amado equivale a reparar equívocos o a hacer el bien. El amor se vuelve así esencialmente no compartido, salvo en aquellos fugaces momentos en que el simulacro mutuo, «la bondad de una mujer o su capricho, o el azar, aplican sobre nuestros deseos, en una coincidencia perfecta, las mismas palabras, las mismas acciones, que si fuéramos realmente amados» (II, 835).

Cuando el narrador ama a Gilberte aún cree que el amor existe fuera del amante, por un simple acostumbramiento creado por la «cultura del placer», que no se inquieta por saber si la imagen y la realidad se corresponden.

Al depositar partes imaginarias de sí en el otro, el amante se enajena. El *aimant* (sujeto activo de la fantasía) transfiere partículas selectas y fantásticas de sí al *aimé* (sujeto pasivo, pantalla de proyección de la fantasía amorosa), también llamado a veces el *bien aimé,* como enfatizando que lo proyectado son las partes buenas del sujeto enamorado.

El sujeto pasivo (gramaticalmente, el participio pasivo del amor, como el amante es el gerundio) se convierte, a su vez, en poseedor y administrador de lo transferido, en figura de dueño. En francés, la amada pasa a ser la amante también, y se designa con el nombre de *maîtresse* (ama, señora, dueña, femenino de *maître,* que también envuelve la noción de maestría de quien enseña, instruye e inicia). En la antigua poesía provenzal, la amada suele aparecer en masculino, como *midons* (literalmente: «dueño mío, señor mío»). La relación de señorío, iniciada por el amante, como señor, frente al amado, como siervo, se revierte, porque es dialéctica, y el siervo pasa a señorear, como parte imprescindible del amante.

Ya en la etapa de Albertine, la esquizoidia del yo está aceptada por el narrador y se sabe que, por lo menos, si la amada es real, es una realidad incognoscible y dispersa. Más aún: cuanto más enigmática y fragmentaria sea su personalidad, más proclive a ser amada. Albertine es comparada con un juego de naipes encerrado en una caja, una catedral clausurada, un teatro antes de la función, la multitud diversa, infinita y sin identidad fija (III, 94). Gomorra, la ciudad mítica, invisible y dispersa del amor lesbiano, a la cual pertenece Albertine (al menos, en la fantasía celotípica del narrador), es definida como un «fragmentado *puzzle*» (III, 90).

En algún momento, cuando la tensión dolorosa del amor es llevada a su extremo posible, el amante cae en la cuenta de la distancia infranqueable que separa al ser amado de la imagen de lo amable. Por eso, sabiamente, se busca, en general, la mujer «que no es del tipo» del amante (como dice Swann) para facilitar una correcta percepción y disipar rápidamente lo ilusorio.

> No desconfiamos de las mujeres que no son «nuestro tipo», las dejamos que nos amen, y si las amamos en seguida, lo hacemos cien veces más que a las otras, sin obtener jamás de ellas la satisfacción del deseo saciado.
>
> (III, 1.022.)

Swann, paradigma del amante, que el narrador reconstruye en su memoria y toma como ejemplo para sus amores con Albertine, ama regularmente a mujeres que tienen una belleza vulgar, muy distinta de las cualidades físicas que lo atraen en las modelos pintadas o esculpidas. Una expresión profunda o melancólica lo enfría. En cambio, lo excitan las carnes sanas, rosadas y abundantes (I, 192). Esta excitación obnubila sus percepciones respecto de Odette, una mujer que si no fuera el objeto de su amor, difícilmente sería nunca su interlocutora.

> Swann estaba, por otra parte, ciego en cuanto concernía a Odette, no sólo ante las lagunas de su educación, sino ante la mediocridad de su inteligencia. Más aún, cada vez que Odette contaba una historia tonta, Swann escuchaba a su mujer con una complacencia, una alegría, casi una admiración en las cuales debían entrar restos de voluptuosidad...
>
> (I, 519.)

A pesar del paulatino conocimiento del ser amado en su realidad propia, la imagen primera, fascinante, que se tiene de él, se sigue manejando para reconocerlo y repetir la fascinación original. Esta imagen permite saltar sobre el olvido y el desinterés, decir el clásico «es ella» que abre el camino a una nueva fascinación (a una renovación de lo ilusorio). La mediocridad de la mujer amada simplifica el proceso: lo que importa no es el espesor de quien se ama, sino la profundidad del estado del amor, y éste se proyecta con más comodidad sobre un ser indiferente y de poco peso específico o tendente a la pasividad. Es como el suelo que recubre a una napa subterránea de agua desconocida y pérfida, que amenaza todo el tiempo con emerger. Acuática y escondida, como el claustro materno, es la mujer amada.

Ocurre en el amor lo mismo que en el tiempo: un rostro, unos hombros, una mirada, atraen e identifican al ser atractivo. Pasan los años, y la vejez cambia al otro en un tercero. Pero la imagen juvenil, guardada en la memoria fuera de los embates del tiempo, sirve para reconocer al otro, decir: «Es Fulano, que ha envejecido», en lugar de: «Es otro Fulano». En último análisis, no sólo se ama una imagen del ser amado, sino que se ama siempre la misma imagen, la original, como si existiera en un cielo platónico, ajena a toda acechanza accidental. Las imágenes sucesivas son rectificadas por el deseo, con el auxilio de la memoria (que siempre rectifica, como se ha visto), y homogeneizadas. «Recordar a un ser es en verdad olvidarlo» (I, 917), dice el narrador, queriendo significar: olvidar sus metamorfosis para conservar la identidad, y que sea «un» ser y no «varios». Al desear a las muchachas de Balbec, el narrador fragua una imagen simplificada e inalterable de ellas:

son un polípero, un coro de pájaros, algo homogeneizado a partir del sonido.

Para el deseo no hay vínculo ni progreso entre las imágenes que un mismo objeto despliega en el tiempo. Lo amable no se altera, aunque se altere el ser amado (o se modifique en la óptica del amante a medida que se acumulan datos sobre su «verdad»). Albertine puede ser conocida como una mujer mediocre, pero el narrador sigue amando en ella a una misteriosa muchacha al borde del mar. No importa que los placeres que le suministre sean medianos, y los deseos que no le deje satisfacer, riquísimos. Tampoco importa que Albertine no goce sexualmente con él, aunque, según el relato de Aimé, lo hace intensamente con mujeres. Menos aún que consiga muchachas por medio de Morel, que actúa como señuelo y como celestino, según cuenta Andrée después de muerta Albertine. La muerte no destruye la imagen del ser amado, como la vida no la conserva. Todo está en manos del olvido. Muerta Albertine, siguen los celos, junto al proceso de desilusión: para Albertine, su lesbianismo era criminal y vivía la posibilidad de casarse con el narrador como una redención, aunque él, por fin, haya decidido no casarse con ella.

Todo, en la relación del narrador con Albertine, es ilusión óptica. Tanto que tras su muerte, cuando conversa con Andrée, se mira en un cristal y ve que él tiene la cara de ésta, amiga y tal vez amante de Albertine. La identificación del amante con la imagen del amado, se transfiere con facilidad a un tercero que también «contiene» partes del amado. Andrée «mejora» la imagen de Albertine desmintiendo su lesbianismo (¿por compasión hacia el narrador?; no importa, sólo cuenta lo poco que el amante sabe realmente del amado) y el narrador termina enamorándose de ella (de la imagen corregida y aceptable de Albertine que hay en Andrée).

Resumiendo: la imagen de lo amable se superpone a la realidad del amado; más aún: la imagen primera se superpone a las subsiguientes. Lo que se ama es una imagen típica, inalterable. Por ello se repite sobre las realidades, intercambiables e indiferentes, de los distintos seres amados.

> ... la comedia amorosa que yo había escrito completamente en mi cabeza desde mi infancia y que toda muchacha amable me parecía tener las mismas ganas de representar, con poco que tuviera el físico del personaje. De esta pieza, sea quien fuere la primera actriz, que yo llamaba para crear o reponer el rol, el libro, las peripecias, el guión mismo, conservaban una forma *ne varietur*.
>
> (I, 890.)

A poco de andado el camino de las experiencias amorosas, se comprueba el hecho:

> ... los seres a los cuales se aferraba sucesivamente mi amor permanecían siendo casi idénticos.
>
> (I, 925.)

Todos, con «una fisonomía física e intelectual objetivamente poco definida», son retocados «según nuestros deseos y temores, inseparables de nosotros» (III, 495). La forma del último amor, aun cuando se disuelva en el olvido, ya está condicionando a su sucesor. Renace en costumbres cotidianas de origen inmemorial, en comportamientos casi reflejos y mecánicos. Es un modelo interior, un tipo del sí mismo para el amante, una suerte de yo fantástico, como queda dicho.

El narrador se enamora de Gilberte, que es depositaria de los prestigios de Swann y de Bergotte. Luego, de la duquesa de Guermantes, depositaria de los prestigios de la aristocracia francesa. Siempre, de Françoise, con quien vive el idilio del señor y el siervo. Por fin, de Albertine. En ella sintetiza la servidumbre de Françoise, la memoria de Gilberte (descubrimiento del sexo como el juego clandestino) y de la de Guermantes (pide consejo a ésta sobre cómo vestir a Albertine para que tenga «un aire Guermantes»).

Lo mismo ocurre con Charlus: en el prostíbulo de Jupien, se hace llevar a su habitación a sujetos que se parecen físicamente a Charles Morel, aunque el carácter corporal sea muy distinto, en la medida en que un violinista se supone diferente de un marinero o un matarife.

Por fin, la imagen sublimada, la imagen primera y el tipo amoroso se disuelven ante la realidad del ser amado, en un típico proceso de desilusión/realización, recurrente en la *Recherche*. Odette—Swann termina sabiéndolo—es un ser vicioso, que disimula sus taras ante quien le conviene afectando ser virtuosa; es fea, vulgar; ha sido prostituta; tiene un lado lesbiano, frecuenta a rufianas y celestinas. Con sabia ironía, Swann exclama, al final del proceso de *Enttäuschung:*

> ¡Y pensar que he arruinado los mejores años de mi vida, que quise morir, que tuve el más grande amor por una mujer que no me gustaba, que no era mi tipo!
>
> (I, 382.)

Imitando a Swann, como siempre, el narrador se hace el mismo razonamiento ante el retrato de Albertine. No la ha amado nunca y en esto va más allá que Swann. Sabe más de la ilusión, porque no ha hecho nada con su amada, más que amarla contemplativamente y llegar a la conclusión de que todo era ilusorio, menos el sentimiento, que no estaba dirigido a Albertine, sino a una abstracción señalada por ella, a un significado del que ella era mero significante. Swann, en cambio, a pesar de

todo, ha creado a Gilberte, síntesis del atractivo físico de Odette con la educación de su padre, y ha fundado un salón en que Odette es la figura principal.

3.2. *El ser amado como objeto*

El estado ideal del ser amado es el de objeto, pues entonces funciona con mayor eficacia en tanto mero depositario pasivo de las fantasías del amante. También porque el objeto se mimetiza con mayor facilidad con la cosa sobre la cual se ejerce el derecho de propiedad, modelo del señorío amoroso.

Como toda propiedad privada, el amor es exclusivo. El objeto apropiado se rodea de una cautela que lo torna intransferible. No se puede fungir, cambiar por otro parecido. Tiene un aura que lo distingue peculiarmente. «No se ama a nadie más desde que se ama» (I, 399).

Pero la nota por excelencia del ser amado como objeto es su pasividad, su falta de respuesta ante los avances fantasiosos del amante. Esta pasividad tiene grados, que van desde lo inorgánico hasta la relativa animación del personaje servil. En todos ellos, el narrador halla figuras para personificar al ser amado.

Albertine, en cierta secuencia (III, 359) es fantaseada como muerta —sólo está dormida— y confundida con una estatua yacente:

> Fue, efectivamente, una muerta lo que vi cuando entré en seguida en la habitación. Ella se había dormido apenas acostada; sus ropas, enrolladas como un sudario en torno a su cuerpo, habían tomado, en bellos pliegues, una rigidez de piedra. Se habría dicho, como en ciertos Juicios Finales de la Edad Media, que la cabeza sola surgía de la tumba, aguardando, en su sueño, la trompeta del Arcángel.

En este caso, además de identificarse al ser amado con un objeto mineral, inorgánico, se lo personifica con una obra de arte (estatua gótica), en un grado de estetización que se analizará más abajo.

La muñeca es también inorgánica, pero no simula la muerte, sino la vida. El «engaño del amor» empieza con una muñeca no del mundo exterior, sino «interior a nuestro cerebro, siempre disponible, poseída y sometida al arbitrio del recuerdo» (II, 370), o sea, que se puede asimilar sin penuria con lo que antes se ha denominado *tipo amoroso*.

El ser amado-objeto es utilizado, mediatizado, convertido en una herramienta en manos del amante, «como si hubiese sido un instrumento en que yo hubiera ejecutado cierta música y a quien hacía interpretar unas modulaciones, arrancando de una u otra cuerda distintas notas» (III, 113). Lo inorgánico del objeto es, en cierto modo, sentido por Al-

bertine, quien confiesa que si se mata, le dará lo mismo que estar viva (III, 148), lo cual denota cierta vocación al suicidio y plantea el interrogante de si su muerte ha sido o no deliberada.

Tomado como persona, el ser amado, no obstante, puede ser mediado con cosas o integrado y confundido con ellas. Es lo que ocurre con Odette, la amada de Swann, y su célebre *corsage* adornado con *catleyas,* que se mezclan con las complejas y suntuosas texturas de su arreglo: terciopelo, mantillas, encajes, etc. Fetiche amoroso, la *catleya* se convierte en una metonimia del sexo *(hacer catleya:* hacer el amor). La mujer rodeada de estas flores se transforma, en la óptica de Swann, en una suerte de flor gigantesca, que surge de unos anchos pétalos color malva (I, 234). Es sintomático que sólo desde la aparición de las *catleyas* en el vestido de Odette, cuando ésta es «convertida» en cosa-flor, Swann decide instalarse en su vida como amante institucional, frecuentando su casa, regularmente por la noche, y besando a Odette en bata, ante la mirada del cochero.

La más frecuente identificación del ser amado con un objeto lleva a la metáfora vegetal. Su fórmula más conocida es *la muchacha en flor,* suerte de planta que ha florecido.

Gilberte, no casualmente, aparece en el relato en el jardín de Swann, «cribada de follajes», como si fuera «una planta local», en la que se puede sentir cercano «el sabor profundo del país» (I, 157).

Las ciclistas de Balbec (las muchachas en flor) son observadas por el narrador «con una satisfacción de botánico» y comparadas a una arboleda, a un jardín sobre un acantilado, a un macizo de rosas de Pennsylvania, siempre en un nivel de raras especies vegetales (I, 798).

Establecer relaciones con Albertine le parece al narrador «un ejercicio tan desgarbado como domar un caballo, tan apasionante como criar abejas o cultivar rosales» (I, 882).

Las muchachas, que se suponen vírgenes, son comparadas con semillas y tubérculos que algún día eclosionarán, o sea, como plantas en estado latente.

Albertine es también metaforizada en un fruto rosado y desconocido, cuyo olor y gusto conocerá el narrador (I, 934). Aquí vuelve a aparecer el tema de la amada como comestible y alimentante, ligada al mundo materno. Dormida, Albertine vuelve a ser vista como flor, planta, objeto deshumanizado. La amada dormida es la amada por excelencia, pues su pasividad se anima con la mínima señal del aliento o de alguna palabra incomprensible que dice mientras el amante la abraza y la acaricia.

> Cuando ella dormía, yo ya no debía hablar, yo sabía que ella ya no me miraba, ya no necesitaba vivir en la superficie de mí mismo.
>
> (III, 70.)

El grado superior del ser amado-objeto es el de animal doméstico.

> Su encanto un poco inmómodo consistía en ser, más que una muchacha, un animal doméstico que entra en una habitación, que sale de ella, que se encuentra doquiera no se la espera, y que venía—lo que era para mí un profundo reposo—a echarse en la cama, a mi lado, hacerse allí un lugar y no moverse más, sin molestar, *como hubiera hecho una persona.*
>
> (III, 15.)

Por fin, en el nivel más alto de animación y personificación e identificado con el modelo de base de lo amable, el ser amado se convierte en un criado.

> Gilberte podría devenir un día la humilde sirvienta, la cómoda y confortable colaboradora que, durante la noche, ayudándome en mis trabajos, organizaría mis cuadernos de apuntes.
>
> (I, 410.)

Como criadas obedientes, en la fantasía del narrador todas las muchachas de Balbec están dispuestas a acceder a sus ruegos y hacer el amor con él.

Cuando Albertine se instala en casa del narrador, Françoise se convierte en la enemiga mortal de aquélla. Las dos criadas disputan el amor del señorito. El saber doméstico es el único que interesa al narrador en la mujer, y educa a Albertine para él. El desprecio intelectual por la hembra, misógino en un sentido, se convierte en divinización de la misma, dictadora doméstica sin la cual le es imposible al narrador movilizarse en el mundo. Pero los talentos admirados en las mujeres nunca son la inteligencia, sino dotes inferiores, como «el curioso genio de Céleste», otra criada, la mundanidad de la Guermantes, etc. De nuevo, el tema de la superioridad mental del amante sobre el amado. El amante tiene privilegios sobre el amado, que le debe obediencia servil. El la recompensa con una suerte de suntuoso salario: el dinero de Swann se convierte, en el narrador, en los costosos obsequios con que halaga a Gilberte y a Albertine: el cotidiano ramo de flores, los peinadores de casa Fortuny, un lujoso *yacht,* los vestidos aconsejados por la duquesa, etcétera.

Tras ser identificado con un objeto inorgánico, un vegetal, una bestia doméstica o una criada, el ser amado sufre el proceso típico del amor, de manos de un amante que es su superior intelectual: la educación. El amor transforma al amado tal que pueda iniciarse en un círculo social superior al de origen. El síntoma por excelencia de este pasaje es la *estetización del ser amado,* su *transformación en obra de arte.*

Swann se enamora de Odette porque se parece a la Céfora de Botticelli. Besarla es como apoderarse de una viva obra maestra custodiada en un museo. Adorarla como un cuadro admirable le produce la sensación de una delicia sobrenatural (el arte es el vínculo con este nivel de la trascendencia, como se verá en su lugar). La misma actitud de Swann ante la amada tiene «la humildad, la espiritualidad y el desinterés de un artista» (I, 224). Para excitarse, Swann pone a Odette junto al piano (otra connotación estética) y la fantasea como una Virgen botticelliana. Su imagen erótica es la música de la sonata de Vinteuil. Aun cuando pasan los años y la verdad de Odette aparece cruelmente a sus ojos desilusionados, Swann conserva la imagen primera y pictórica de la mujer. Le compra una *écharpe* con los colores orientales que tiene el manto de la Virgen en el *Magnificat,* de Botticelli, y un vestido con flores similares a las que se ven en el cuadro de la *Primavera.* A Odette, ya transformada, por el mismo pasaje pedagógico, en dama elegante y cabeza de salón, le fastidia esta persistencia. No quiere seguir siendo una cosa inventada por Swann, sino lo que ha llegado a ser en la consideración de los demás: una mujer prestigiosa.

En Gilberte, el elemento estético son sus guedejas, una obra única que parece entretejida con césped del paraíso (I, 503). Las muchachas en flor semejan un friso ático o un fresco que representa un cortejo. El encuentro con Rachel por la tarde—aunque no es amoroso remite a la relación del narrador con Saint-Loup, amante de la actriz, que tiene un componente de amor no sexual—, se formaliza con cigarrillos orientales, rosas y champaña, todo lo cual estetiza el tiempo, que de otra manera sería perdido y enojoso.

Albertine, instalada en la habitación donde el narrador la aprisiona («encantadora cautiva»), es «la obra de arte más preciosa» de la casa (III, 382), adosada a la pianola y a la biblioteca, resultado de haber domesticado la bestia salvaje, de haber dotado al rosal de un tutor, de un rodrigón. Ya cuando el narrador la conoce personalmente hay un ingrediente estético en la relación, pues los presenta el pintor Elstir, del cual Albertine es modelo. La relación con el narrador es definida, en cierto momento, como «la novela de esta muchachita» (II, 362), y el componente literario potencia la atracción sexual, sublimando la torpeza física de origen que ella tiene. En otro pasaje, Albertine es comparada a una estatua gótica de Saint-André-des-Champs.

Esperándola, el narrador hojea un álbum con reproducciones de cuadros de Elstir, lee un libro de Bergotte, toca al piano alguna página de Vinteuil. Aburrido por el trato cotidiano con Albertine, el narrador sufre una nueva exaltación cuando la confunde con el cuadro, la página

leída, la música ejecutada. El cuerpo mismo de Albertine es envuelto en objetos estéticos: vestidos de moda, objetos de plata, pictóricos peinadores de Fortuny, que evocan las escenografías venecianas de Sert y de Bakst, y los cuadros de Carpaccio y del Tiziano.

3.3. *La trenza amorosa*

A esta altura del análisis del ser amado, se advierte que su identidad es esencialmente difusa. El amante desea lo amable, que es, finalmente, abstracto e inasible. En el camino hacia este espejismo de la inteligencia tropieza con seres humanos concretos que se le parecen, pero que engañan su percepción. Pero lo amable, como es obvio, abarca más de una persona. Tiñe a varias figuras similares o relacionadas, que se van convirtiendo en amadas en la medida en que el ser amado también las señala. Se diría que el ser amado, semióticamente, es un signo polisémico, un significante con varios significados, una palabra con varias acepciones. A este complejo de figuras que se van entrelazando, como las notas de un acorde, a partir de la tónica que es el ser amado, la denomina Roland Barthes la *trenza amorosa*. Lo hace partiendo del análisis de *Werther*. Este ama a Charlotte, pero en ella ama a «la pobre Leonore», una amada anterior que se le parece, y a la imagen de buen orden doméstico que Charlotte ofrece: la casa del bailío y su novio Albert. Werther ama, por fin, a Charlotte, a Leonore, a Albert y al bailío, todos personajes simbólicos de entes que le resultan amables.

El ser amado se constituye, por fin, en un complejo tejido de seres que se entrelazan como los hilos de una textura:

> ... (es) un ser lleno hasta el borde por la superposición de tantos seres, de tantos deseos y recuerdos voluptuosos de seres...
>
> (III, 94.)

El narrador ama a Gilberte porque es el modelo de novia que le propone la sociedad: una niña de buena familia y de su misma edad. Pero lo fascina porque es una Swann, o sea, el lazo de unión con el lado de Guermantes. Y porque es hija de Odette, imagen de la elegancia, el ascenso social y la transgresión, siempre ligada al amor. Gilberte es amiga de Bergotte, «ese viejo infinitamente sabio y casi divino» (I, 410), modelo del escritor que quiere ser el narrador. También Swann, el burgués distinguido y coleccionista, es un modelo para el narrador, en el orden de la conducta social. El nombre de Swann se torna mágico desde que ama a Gilberte, y hasta se frota la nariz y los ojos para que se pa-

rezcan a los de Swann, queriendo quedarse calvo como él. En Gilberte, el enamorado ve rasgos de Swann y de Odette. Es la versión de Swann en femenino y la ambigua imagen de Odette, una lesbiana a quien Elstir ha retratado vestida de hombre.

> Tales veía yo las naturalezas del señor y la señora de Swann, ondulando, refluyendo, invadiendo el cuerpo de esta Melusina.
>
> (I, 565.)

En la secuencia en que el narrador visita al tío Alfredo y se encuentra con la Dama de Rosa (una cortesana elegante, mantenida por el tío y que a la vuelta de los años será Odette de Swann), ésta lo alza y lo besa elogiando su belleza pueril. El narrador, enamorado de la Dama, besa las mejillas olientes a tabaco de su viejo tío, del cual la Dama es parte.

Cuando desea a las muchachas de Balbec, para el narrador es excitante saber que han sido todas amantes de Saint-Loup. En ellas hay depositada una parte de su amado-amigo.

El narrador ama a Albertine, que tal vez ama a Andrée. Albertine muere y el narrador se enamora de Andrée, depositaria de partes de Albertine.

El narrador se enamora de la duquesa de Guermantes y se detiene a mirar la fotografía de ella que tiene su sobrino Saint-Loup. Advierte que Saint-Loup (como en la «traducción amorosa» Swann/Gilberte) tiene la misma cara que su tía, que es como la versión masculina de la duquesa. Lo amable es el origen común, lo genético de los Guermantes; «esos rasgos ornitológicamente divinos que parecen salidos de una edad mitológica» (II, 80).

La trenza amorosa es una variante del ya analizado animismo proustiano, o sea, que el *aura* de un personaje no sólo tiñe a unos objetos sobre los cuales se inscribe su huella biográfica, sino que también ata a unas personas con otras, de modo que una trenza comenzada en determinado sujeto puede llevar al mismo sujeto. Saint-Loup es amante de Rachel. Luego ésta se casa con el señor Tal, que la deja para casarse con Andrée, amiga íntima de Gilberte, que se casa con Saint-Loup.

Sintetizando los itinerarios de las trenzas antes descritas tenemos:

— Narrador - Gilberte - Swann - Odette - Bergotte - los Guermantes - Elstir.

— Narrador - Dama de Rosa - tío Alfredo.

— Narrador - muchachas de Balbec - Saint-Loup.

— Narrador - Albertine - Andrée.

— Narrador - duquesa de Guermantes - Saint-Loup - los Germantes.

— Saint-Loup - Rachel - señor Tal - Andrée - Gilberte - Saint-Loup.

BLAS MATAMORO

Ocaña, 209, 14 B
MADRID-24

NOTA: Las cifras y números entre paréntesis indican el tomo y la página de *A la recherche du temps perdu,* edición Pléiade, Gallimard, París, 1966, al cuidado de André Clarac y Pierre Ferré.

FILOSOFIA, CIENCIA Y ALQUIMIA EN LA ILUSTRACION ESPAÑOLA

I. A UN AUTOR DESCONOCIDO

Francisco de la Natividad Ruano fue un personaje serio. Y tal vez por esta razón es hoy un autor desconocido. Sus pasos no fueron los del divertido Torres Villarroel, sino que en todo momento intentó jugar con seriedad su papel de reformador ilustrado. Poco conocemos de su vida. De él se dice que fue «hijo de don Nicolás y de doña Inés Almeida». Sabemos que fue licenciado y doctor por Salamanca en 1764 [1]. El nos informa en las portadillas de sus libros su intervención como fiscal en el extrañamiento de jesuitas; algo podemos imaginar, pues, de sus actividades en los años sesenta. Se titula «Agente Fiscal del Real Consejo en el Extraordinario para evacuar la Operación de Regulares Expulsos de estos dominios, con encargo de las tres Provincias de Castilla, y del el Reino de el Perú». En los setenta escribe su primera obra impresa [2], enmarcándose en el reformismo de estos años, influido por el pensamiento de Campomanes y en relación con el movimiento de Sociedades Económicas de Amigos del País. Al parecer, despliega una actividad grande en la de Madrid, de la que es miembro ilustre.

En los ochenta se firma «ahora actual Pensionado» y, a lo que parece, se retira a Salamanca o frecuenta su ciudad de origen, dedicado a la impresión de sus obras y al estudio. Redacta su segunda obra impresa [3] y le vemos retirado de la vida pública, dedicado a la ciencia y la alquimia. Tenemos noticias suyas a través de los libros de claustros de la Universidad de Salamanca. Así, en 1789, la Universidad nombra comisarios para agradecer a Francisco Natividad y a Pérez Bayer el obsequio

[1] M. VILLAR Y MACÍAS: *Historia de Salamanca*, 3 vols., 1887, III, 199.

[2] *Demostración y Discurso sobre el fomento de la industria popular en la ciudad de Salamanca*, Salamanca, 1784. Tiene otra primera en las Memorias de la Sociedad Económica de Amigos del País de Madrid, tomo I, Madrid, 1780, donde se indica que fue terminado el trabajo en 3 de febrero de 1776, págs. 384-431.

Villar y Macías todavía alaba y emplea la obra de Francisco Natividad Ruano, que «tiene el folleto verdadera importancia y mucho más si se atiende al tiempo en que se publicó», *Historia de Salamanca*, III, 125-126, cita en última.

[3] *Declaración de las causas naturales y sus efectos más preciosos: con otras observaciones sobre los signos y constelaciones celestes*, Salamanca, 1784.

de unos libros. Un año después, en diciembre de 1790, el claustro recibe el regalo de un pentágono o fortificación de una plaza de armas [4]. Nos podemos imaginar al buen Natividad Ruano pensando en el asalto de duros baluartes, que el pacifismo de Carlos III nunca supondría conquistar. Tal vez el cambio de monarca o la Revolución francesa animaron al viejo pensionista en sus ideas belicistas. Aunque tampoco es extraño encontrar este recuerdo de nuestros tercios o del Vauban de Luis XIV, pues el siglo XVIII es un siglo tan racional como teóricamente belicista. No olvidemos la reforma del ejército de Carlos III y que por estas fechas se traduce el poema bélico de Federico de Prusia, gran intelectual y gran guerrero.

En el XVIII español se vive un clima militarista, lógica herencia de un pueblo que ha dominado el mundo. Pero estos todavía cuerdos pensadores se convertirán pronto en personajes anacrónicos y fuera de razón. Ya en Inglaterra, a principios de siglo, en el *Tristram Shandy,* de Sterne, el militar loco y cómico es personaje central. Recordemos aquel pariente de Tristram, lesionado en la guerra, cuyo entretenimiento es planear asaltos y convertir casas y habitaciones en fortines, jardines en campos de batalla. Este nuevo militar, sin papel bélico, pero obsesionado con su pasado, será también pronto tema importante en el realismo ochocentista. Pensemos en el militar ateneísta de la *Vetusta,* de *Clarín,* o en el noble perturbado—o hábilmente perturbado por maniobra jesuítica—de *La araña negra,* de Blasco Ibáñez. La figura real del jurista salmantino encaja perfectamente entre estos dos hitos, pero siempre, en todo caso, la sombra del caballero de la Mancha, presente en Sterne o en *Clarín,* sigue velando nuestras inmortales armas, con frecuencia inexistentes.

II. A MODO DE NOTA METODOLÓGICA

Pero no menos serio es que hoy nosotros nos veamos obligados a ocuparnos del buen don Francisco. Comprender el pasado no es proyectarse sobre él, no es encajar nuestra visión del mundo sobre el setecientos, en especial cuando esa visión del mundo está fuertemente deformada. Este es el principal problema que la historia, sobre todo la historia de la ciencia, tiene en el mundo actual, en especial entre nosotros. Se piensa, como herederos de la burguesía, que el mundo está construido por pocos y brillantes genios, que, a manera de los héroes carlalianos, hacen avanzar el mundo, sosteniéndolo sobre sus titánicos hombros. La marcha de

[4] Claustro pleno de 17 de agosto de 1789, Archivo de la Universidad de Salamanca, *Libros de Claustros,* 244 bis, 619 r-626 v; Claustro pleno de 15 de diciembre de 1790, *Libros de Claustros,* 245, 542r-546r.

Tal vez alguno de los libros regalados sea una edición de Nicolás Antonio.

la ciencia estaría determinada por la acción de estas grandes individualidades, responsables de todo descubrimiento, de toda innovación científica o técnica. Y este desenfoque no se soluciona con estudiar segundas figuras que parecen preparar el camino a las más grandes, pues este cambio no es sustancial en la manera de encarar la historia. Simplemente, se consigue caer en un ultrapositivismo o ultraeruditismo que siendo un añadido importante para la historia de la ciencia, no es, sin embargo, cambio decisivo alguno. No es de extrañar que esta petición de estudio de figuras menores se encuentre ya en Marcelino Menéndez y Pelayo, en su famosa obra *La Ciencia Española,* máximo exponente de la erudición positivista española.

La proyección no suele limitarse a este individualismo, también se proyecta de manera machacona y aburrida la visión que la clase media tiene acerca de la evolución de la ciencia. Se piensa con frecuencia que la ciencia es una pequeña llama que se alumbró en Grecia, se mantuvo en la Edad Media tras mampara y, llegado el renacer moderno, se pudo desarrollar sin interrupción—incluso geométricamente—hasta dar, sin solución de continuidad, las magnificencias a que hoy nos tiene acostumbrados. Y la ciencia de la Ilustración sería, en consecuencia, la parte de la ciencia actual que ya se habría desvelado. Y nosotros, felices de nosotros, la tenemos toda.

Pues bien, nosotros hemos querido intentar otra visión, nada original, desde luego, de la historia de la ciencia. Para nosotros, la ciencia debe estudiarse en cada época considerando su producción, difusión y aplicación por un grupo social determinado. Por tanto, no será el genio, sino un grupo de hombres, simplemente de hombres, quienes harán y utilizarán la ciencia y la técnica. Y la ciencia no será lo que ya conocían de lo que nosotros sabemos, sino el modo como los hombres de aquella época se enfrentaban con la naturaleza. Algunos de sus saberes coincidirán con los nuestros, pero otros no, y se interesarán por algunos que para ellos son ciencia y algunos de los nuestros no lo hubieran sido para ellos. Confundirán alquimia con ciencia, y ésta con religión y teología, ya que lo que tenga *status* epistemológico de ciencia para un hombre del XVIII y para nosotros será distinto.

Tampoco queremos limitarnos a la tan cacareada historia total, pues ésta a veces se limita a yuxtaponer descripciones. En esto queda convertida a veces aquella gran novedad metodológica, perdiendo su sentido primario. Un estudio global de la historia debe permitir un análisis científico de la relación entre estructura y supraestructura, entre los diversos componentes del bloque histórico. Pero hoy en día casi siempre queda en meros paralelismos o en determinismos demasiado fáciles. Por ello debe tal vez ser cambiado el término historia total por el de historia

integrada, en que no sólo se estudien todas las facetas del acontecer humano, sino que se analicen sus interrelaciones, determinaciones e influencias. Vayamos, pues, hacia una verdadera integración de la historia.

III. Alquimia y ciencia

La historia de las ciencias ocultas en el XVIII español está por hacer. La aportación de la desconocida obra de Francisco Natividad Ruano nos parece una importante adición al libro de José Ramón de Luanco y pensamos que puede servir para un mejor conocimiento de nuestra Ilustración. De su lectura, así como de la consulta de Luanco y de García Font [5], podemos intentar recoger algunas características que marcan la historia de la alquimia y la astrología en el setecientos. Señalamos tres, que nos parecen importante punto de partida: cientifismo, utilitarismo y ampliación de público.

El siglo XVIII, con sus características tan propias, debía marcar también la labor de los «alquimistas ilustrados». No es de extrañar que el mismo Feijoo, enemigo de estos saberes, mantenga a veces actitudes ambiguas o dubitativas. Tal como señala García Font, el benedictino discute la posibilidad de convertir metales en oro como si de tema científico se tratase. Su discurso «Piedra filosofal» [6] es interesante a este respecto. Aunque su actitud es claramente negativa ante la posibilidad de obtener oro, no se atreve a negar teóricamente su posibilidad. Sus argumentos son científicos o cientifistas: no ha sido demostrado, el fuego actúa de manera distinta a como suponen los alquimistas, su terminología es indescifrable, los químicos opinan de distinta manera... En este sentido, es muy significativa la palestra—al menos, uno de los campos de batalla—en que se desenvuelve la polémica del monje contra Francisco Antonio de Texeda. Ante el ataque de Feijoo a la transmutación, aquél recurre nada menos que a las *Mémoires de Trévoux,* donde dan noticia de la «invención» y acusan a Feijoo de plagio continuo de este diario. El benedictino encaja mal el golpe y continúa la disputa. Parece, pues, tratarse de una pelea «científica» entre «científicos», ya que la alquimia del XVIII intenta—la química está naciendo—lograr este rango intelectual y social [7].

---

[5] J. R. de Luanco: *La Alquimia en España. Escritos inéditos, noticias y apuntamientos que pueden servir para la historia de los adeptos españoles,* 2 vols., 1889-1897; J. García Font: *Historia de la Alquimia en España,* Editora Nacional, Madrid, 1974.

[6] B. J. Feijoo en su *Teatro crítico,* «Piedra filosofal» y también «Nueva precaución contra los artificios de los alquimistas y vindicación del autor contra una grosera calumnia», B. A. E., LVI, 122-130; CXLII, 275-290.

Para la relación del benedictino con la alquimia empleamos a J. García Font: *Historia de la Alquimia...,* 271 ss.

[7] Sobre Francisco Antonio de Texeda, J. R. de Luanco: *La Alquimia en España...,* II, 286-288; J. García Font: *Historia de la Alquimia...,* 277 ss.

Sobre la «credulidad» de las *Mémoires de Trévoux,* véase J. Ehrard: *L'Idée de Nature en France a l'Aube des Lumières,* Flammarion, París, 1970, 33 ss.

No es extraño encontrar rasgos alquímicos en los científicos de la época y rastros científicos en los alquimistas del período, porque para todos ambos saberes son formas de modificar la naturaleza. Una tajante división es mera proyección de nuestro pensamiento, pues incluso el maestro de Lavoisier dedicaba una parte final de su explicación a la «gran obra». Y los alquimistas, en relación con químicos y médicos, participaban de una tradición de «naturalismo» y «utilitarismo» que no les es ajena a los propugnadores de la nueva ciencia. Su gran preocupación por conocer la realidad, por modificarla y por buscar sus determinaciones, enlaza con la gran tradición filosófica y científica griega. Este espíritu encajó muy bien en la «alquimia ilustrada». Esta intención está ya muy clara en un manuscrito catalán de 1687 que estudia J. R. Luanco, en que se dan reglas para la transmutación, alguna de tanto interés como las contenidas en el apartado titulado «Oro que aumente en peso y color» [8]. El autor considera que el alquimista, actuando como el médico, está dominando la naturaleza, y así puede afirmar:

> ... pero Avicena explicando este lugar determina que así como el médico aplicando medicinas y naturales agentes de propiedad y cualidades diversas purga los malos humores, y purificando los cuerpos con beneficio y socorro de natura y su providencia da la salud, por la misma forma y orden el alquimista sabio, purgando las impuridades del sulphur y argente vivo de los metales y purificándoles con su arte es posible que engendre nueva especie, con total corrupción de los metales que purifica reduciéndolos a prima materia, en las cuales operaciones así el médico como el alquimista sean a manera de instrumento, y la natura y arte es la maestra haciendo con beneficio del calor su digestión, porque el efecto que hacen las virtudes de las estrellas en los vasos naturales y concavidades de la tierra lo pueden hacer sin que resulte inconveniente en los vasos artificiales, si tienen aquella hechura y forma mesma que natura estableció, y la decocción y digestión que hace el calor del sol, esa misma pueda hacer el calor del fuego, siendo templado y proporcionado, que en esto principalmente consiste la dificultad deste arte [9].

Este texto podría tratarse de un auténtico programa científico, conocimiento de la naturaleza, aplicación de sus fuerzas, reproducción en vasos artificiales... Junto a su cientifismo, la alquimia también tiende a un utilitarismo, segunda característica, cercano al de la ciencia moderna. Aunque el programa propuesto por ellos no podría llevarse a cabo, muchos lo intentaron denodadamente, entusiastas y confiados en la naturaleza. No es de extrañar que el arte separatorio pueda rastrearse desde Arnau de Vilanova hasta médicos modernos. Algunos miembros

---

[8] J. R. de Luanco: *La Alquimia en España...*, II, 25 ss., cita en 32. Recogemos esta información sobre Rouelle, maestro en Lavoisier, de J. Ehrard: *L'Idée de Nature...*, 28.

[9] J. R. de Luanco: *La Alquimia en España...*, II, 38, texto actualizado por nosotros.

de la Regia Sociedad Sevillana parecen creer en ella, y a fines del XVIII, el médico Monleón y Ramiro todavía se ocupa de la transmutación [10]. Incluso en el siglo XIX habrá adeptos a la alquimia, pero ahora la ciencia ha logrado ya fuerte posición intelectual y social y nuevos anatemas serán lanzados contra estos visionarios. Curiosamente, es el anatema de locura, de locura alquímica, el que ahora se pone de moda. De sabios, de brujos, de equivocados, pasan a ser considerados locos [11].

Por fin, la tercera característica a que nos referíamos era el aumento de público que consigue la alquimia. En la primera mitad del siglo, un personaje clave nos muestra esta ampliación del público lector de temas alquímicos y astrológicos, nos señala su elevación al carácter de lectura común, incluso de literatura. Además, este pintoresco personaje fue médico y catedrático de la misma Universidad en que Francisco Natividad estudió. Nos referimos, es claro, a la brillante y confusa figura de Diego de Torres Villllarroel. En la obra del médico-matemático se aúnan muy varios aspectos, que la hacen difícilmente abarcable en un sencillo esquema. Por un lado, quizá lo más característico de su pluma es que puede ser considerado el primer profesional de la literatura española. Los grandes dramaturgos del XVII, tan populares como él, viven todavía de encargos y oficios, prebendas o servicios. Y mucho más nuestros poetas y novelistas. Pues bien, Torres se jacta de haber estrujado las bolsas de sus lectores, sacando todo su oro, éxito en que consiste su verdadera piedra filosofal. E incluso se permite burlarse de sus ingenuos consumidores:

> Yo te llamaría pío, benévolo, prudente y discreto lector, pero es enseñarte malas adulaciones; y eres tan simple que lo habías de creer, como que el miedo y la cortesía eran los que me obligaban a tratarte de este modo. ¿Qué cosa más fácil que presentarte el nombre de *discreto,* porque tú me volvieras el de *erudito?* Que es lo que sucede entre los que leen y escriben, afeitándose unos a otros. Pero es locura, porque yo nunca voy tras tus alabanzas, sino tras tu dinero. Suéltalo, y más que me quemes en estatua dando al fuego mi papel... [12]

Ese lector del que se burla, aquel cuya bolsa estruja, pertenece a todos los estratos sociales, tanto a la nobleza como a las clases bajas, tanto a los elementos cultos como a los iletrados. Torres Villarroel escribe horóscopos para villanos y artesanos, libros de matemáticas y medicina

[10] Sobre la Regia Sociedad Sevillana, J. GARCÍA FONT: *Historia de la Alquimia...*, 264 ss. Entre los especialistas en metalurgia, Luanco estudia desde Alvaro Alonso Barba hasta José Garcés Eguía con su obra *Nueva teórica y práctica del beneficio de los metales de oro y plata por fundición y amalgamación,* México, 1802, en *La Alquimia en España...*, I, 139 ss.

La información sobre Monleón y Ramiro la debemos a Ramón Gago Bohórquez.

[11] J. R. DE LUANCO: *La Alquimia en España...*, II, 288.

[12] En J. GARCÍA FONT: *Historia de la Alquimia...*, 310.

para los universitarios [13] y novelas para personas pudientes y ociosas. No es nada extraño verle aconsejado por el obispo de Sigüenza—presidente del Consejo de Castilla—en sus oposiciones, contratado como administrador por el duque de Alba o en relación amistosa con la condesa de Arcos. Pero también se le encuentra discutiendo sobre libros científicos y su venta con los claustros salmantinos o adivinando el futuro en horóscopos de muy amplia difusión [14].

Esta ampliación del número de lectores nos explica que Palomares, el ilustre calígrafo, transcribiera libros de magia para sus ilustres protectores. O también que personajes de la Ilustración muy conocidos tuvieran estos libros en sus bibliotecas o entre sus habituales saberes [15]. Entre los juristas era también frecuente. El abogado Nebot, del grupo de intelectuales valencianos que rodean a Mayans, cuando ayuda al médico Andrés Piquer a redactar su *Física moderna* no parece ajeno a estas ideas. Piquer y Mayans tienen que refrenar el interés del abogado por la búsqueda de la piedra filosofal. Piquer escribe a Mayans: «Nuestro doctor Piquer deja de ser crítico en esto...» [16]. Por tanto, en nada nos debe extrañar el caso de nuestro buen Natividad Ruano, un abogado por Salamanca, Universidad de Torres Villarroel, que intenta leer libros acerca de la naturaleza y con ellos realizar una amplia labor de mejora económica y social. No resulta paradójico que someta a los autores consultados a un tratamiento pseudocientífico, de tipo ilustrado, queriendo mejorar nuestras minas y nuestras manufacturas. No sería el caso de Torres, un satírico escéptico y burlón, sino el de un reformador entusiasta de Rodríguez Campomanes, que quiere mejorar la España dieciochesca. Y no siguió el camino de la ciencia moderna, que no llegó a conocer, sino el sendero astrológico. Lo hizo con seriedad y buena voluntad, pero el material que empleó pronto fue desterrado por la nueva química y la nueva técnica. De momento, sin embargo, su eclecticismo y su utilitarismo le permitieron dar cierto respaldo oficial a estos hasta entonces perseguidos saberes. Si el sueño de la razón produce monstruos, al optimismo ilustrado no pareció importarle. En cualquier caso, nuestro autor no fue sino uno más de aquellos crédulos de quienes nos habla Feijoo, que un siglo antes podían ser quemados por brujos y un siglo después internados por locos, pero que por unas décadas pueden dialogar

---

[13] Los curiosos negocios de Torres mezclaban todo tipo de actividad; así en el terreno científico, véase M. y J. L. Peset: «Un buen negocio de Torres Villarroel», *Cuadernos Hispanoamericanos*, número 279, septiembre 1973, 514-536.

[14] M. Villar y Macías: *Historia de Salamanca*, III, 189 ss.

[15] J. R. de Luanco: *La Alquimia en España...*, II, 157 ss.; J. García Font: *Historia de la Alquimia...*, 312 ss.

[16] Carta de Andrés Piquer a Gregorio Mayans en 4 de octubre de 1741, en V. Peset: *Gregori Mayans i la cultura de la Il-lustració*, Curial, Barcelona, 1975, 234.

con la ciencia oficial. No era tan aislado el caso cuando el benedictino escribía:

> Antes bien, en España se padecen más ilusiones en esta materia que en alguna nación de las cultas de Europa. Cualquier charlatán extranjero que venga por acá (y vienen muchos) ostentando con algún artificio que posee el secreto de la piedra filosofal logra engañar y sacar porción de dinero a algunos sujetos. He visto a personas de más de mediano carácter y doctrina tan encaprichados de esta vanidad que uno u otro forastero les había metido en la cabeza, enseñándoles tal preparación ilusoria, con nombre de rudimentos y aún más que rudimentos del arte, que no podía oírlas con paciencia. Esto nace de lo poco que se escribe y sabe en España de Chímica. En otras naciones hay charlatanes y embusteros; pero abundan también los desengañadores. Acá nos vienen los charlatanes de otras naciones y se quedan en ellas los desengañadores y sus escritos [17].

IV. Filosofía y teología

Lucien Goldmann ha estudiado agudamente, a propósito del pensamiento de Pascal y el teatro de Racine [18], las peculiaridades de la concepción trágica del mundo en cuanto característica de una época de transición y de un grupo social concreto que vive dicha crisis dentro de una contradicción y ambivalencia irreductibles. En este sentido, podríamos tal vez añadir, junto a la trágica, y como manifestación igualmente típica de semejantes períodos históricos, al modo casi de la otra cara de la moneda cultural, la concepción del mundo ecléctica. La primera enfatizaría las contradicciones entre los distintos factores históricos que componen un proceso de cambio, generando pares de contrarios sin conciliación posible y extrayendo de este mismo antagonismo entre lo nuevo y lo viejo, entre lo antiguo y lo moderno, su propia fuente de creación y vitalidad, mientras que la segunda posición tendería a buscar soluciones armónicas a los diversos elementos en mudanza. Es precisamente en esta última perspectiva donde mejor conviene situar la visión del mundo que subyace en el libro de Natividad Ruano.

---

[17] J. García Font: *Historia de la Alquimia...*, 278. Recoge otro interesante texto de Torres Villarroel en que señala esta superstición y esta relación entre magia y ciencia: «Una figura geométrica se miraba en este tiempo como las brujerías y las tentaciones de San Antón, y en cada círculo se les antojaba una caldera donde hervían a borbollones los pactos y los comercios con el demonio», 288.

En último término, es discutible si el tratado de Natividad Ruano puede ser considerado un texto alquímico y astrológico o no. El intenta apoyarse en adecuados naturalistas y lo hace sobre todo en Aldobrandus, «naturalista» de fines del XVI y principios del XVII, autor que en medios cultos es considerado. Se dice de él que «es el más amplio y completo de los naturalistas modernos; su obra consta de 13 volúmenes» nada menos que en la *Enciclopedie*, tomo XI, pág. 39, facsímil de la primera edición, Friedrich Fromman Verlag, Stuttgart, 1966. Sobre este autor es imprescindible la consulta de L. Thorndike: *History of Magic and Experimental Science*, Columbia University Press, vol. VI, New York, 1941, *passim*.

[18] L. Goldmann: *El hombre y lo absoluto*, Barcelona, Ed. Península, 1968.

Por lo demás, no es ninguna sorpresa dentro de la trayectoria del pensamiento español. Si en la larga historia de éste hubiese que conceder primacía, por su reiteración y constancia, a una determinada visión del mundo, no cabe duda que la elegida sería, con todo derecho, la concepción armónica o ecléctica. Los casos como el de Unamuno, con su sentimiento trágico de la vida en medio de una sociedad en creciente guerra civil, serán, como él mismo gustaba decir, bastante personales y energuménicos. Las dificultades en que se movió la introducción de la modernidad en España y los continuos avatares frustrantes de la Revolución burguesa en nuestro país, darán generalmente al pensamiento español innovador ese perfil posibilista y conciliacionista tan usual y recatado, al que consecuentemente habría de parecer la postura ecléctica la formulación filosófica más viable y adecuada a sus necesidades. Disponemos ya en este aspecto de algunos trabajos monográficos que nos ilustran con precisión esta constante ecléctica o armónica del pensamiento español. Olga Quiroz realizó hace años un buen estudio sobre el eclecticismo español de los siglos XVII y XVIII [19]. Eloy Terrón ha insistido, a su vez, certeramente en el tono ecléctico que recorre toda la filosofía krausista [20]. Acerca del eclecticismo de los moderados, considerado el «eclecticismo» por antonomasia, basta hojear *El liberalismo doctrinario,* de Luis Díez del Corral. Asimismo, el positivismo español presentará con frecuencia un carácter recoleto y ambiguo, procurando las más de las veces esquivar con fórmulas intermedias los planteamientos del naturalismo radical [21].

Pero pasemos a ver ahora cómo se configura el sistema ecléctico que nos ofrece Ruano en su obra o, lo que es lo mismo, de qué modo efectúa nuestro autor el ensamblaje entre los ingredientes tradicionales y los modernos de su contexto cultural. Porque es un hecho que ambas concepciones coexisten a lo largo de las páginas del libro, y de manera especial y más explícita en la *Introducción.* Casi puede decirse de entrada que es precisamente en esta peculiar conjunción entre la concepción del mundo teocrática y la moderna al hilo de la alquimia donde reside la aportación más interesante de Ruano desde el punto de vista filosófico. Las relaciones entre filosofía—entendida, sobre todo, en este caso, en su dimensión cosmológica—y teología aparecen, sin duda, desarrolladas bajo el clásico prisma tradicional de subordinación de la primera a la segunda. «La teología—dirá Ruano—exige la ciencia natural por muchos respetos: para superarla, porque Dios puede sobre ella y la dio a Moisés contra los egipcios; para no equivocar la Naturaleza con los portentos divinos, con el fin de no padecer ilusiones diabólicas, y para

[19] *La introducción de la Filosofía moderna en España,* México, El Colegio de México, 1949.
[20] *Sociedad e ideología en los orígenes de la España contemporánea,* Barcelona, Ed. Península, 1969.
[21] Cfr. D. NÚÑEZ: *La mentalidad positiva en España,* Madrid, Ed. Túcar, 1975.

explicar su ciencia, que siendo divina contiene muchos sentidos y es diversa su inteligencia. Una sola voz en el principio del mundo, algunas de los ángeles ministros de Dios o una sola que se oyese al autor de todo lo creado es bastante para entender muchas cosas y sucesos futuros» [22]. Ahora bien—y aquí estriba uno de los rasgos más originales de nuestro escritor—, este enfoque teocrático no sigue el habitual esquema escolástico de armonizar la fe y la razón, sino que recurre a la más primitiva tradición cristiana de la patrística. Se trata de un verdadero retorno a los orígenes, que resulta al mismo tiempo muy sintomático del estado de descomposición y decadencia a que había llegado la escolástica en el siglo XVIII. Una persona tan poco sospechosa de progresismo como Menéndez Pelayo no tendrá rubor en decir al respecto: «La escolástica estaba completamente agotada, y ni una sola idea útil para nuestro estudio podríamos entresacar de los numerosos cursos de teología y filosofía que se publicaron en España durante los primeros cincuenta años del siglo XVIII, repetición servil, cuando más, de las obras monumentales del mismo género que ilustraron las dos centurias anteriores» [23].

Esto explica suficientemente que las elaboradas argumentaciones escolásticas sobre la total concordancia entre la fe y la razón estén ausentes de la obra de Ruano, mientras que sean, por el contrario, abundantes las citas y referencias a los santos padres. El libro se inicia ya con un párrafo y una cita de San Isidoro, que patentizan de modo ejemplar lo que venimos indicando: «Las causas primeras—dice San Isidoro—son los cuatro elementos. No consta de la Escritura santa que los criase Dios al mismo tiempo que todos los vegetales y animales. Separó los elementos colocándolos en lugar propio para hacer las generaciones y producciones de las cosas. Ellos mismos con solo la voz de Dios o su voluntad se convierten y mudan uno en otro para las diversas generaciones, uniéndose entre sí por sus calidades análogas» [24]. Nos encontramos, por tanto, con una auténtica superposición de un acentuado providencialismo sobre el naturalismo de origen grecolatino. No se puede olvidar que las fuentes en que bebe San Isidoro en sus obras cosmológicas son primordialmente las obras de San Jerónimo, San Agustín, San Ambrosio, Plutarco, Servio y Lactancio, así como la *Historia Natural,* de Plinio. No hace falta subrayar que Ruano, a tenor de las palabras citadas anteriormente, sigue muy de cerca la cosmología del obispo hispalense. Así, por ejemplo, en el capítulo XI de su *De Natura Rerum* comienza afirmando San Isidoro: «Partes mundi quattuor sunt: ignis, aer, aqua, terra...

[22] *Ob. cit.*, pág. XI.
[23] *La Filosofía española,* Madrid, Ed. Rialp, 1964, 2.ª ed., pág. 327. Selección de Constantino Lascaris.
[24] *Ob. cit.*, pág. VII.

Quae Latine elimenta uocantur, eo quod sibi conueniant et concinant»[25]. De modo parejo, en el libro XIII de las *Etimologías*, que versa *Del mundo y sus partes*, nos dice: «Los griegos dan el nombre de *ylen* a cierta materia prima de las cosas, no todavía formada, pero capaz de recibir todas las formas corporales, y de la cual se formaron todos los elementos visibles. A éstos los llaman *stoijeia*, porque entre sí tienen cierta unión y concordia de sociedad, pues están unidos entre sí por su misma naturaleza. Por lo cual, todos los elementos están en todas las cosas, pero cada uno de ellos recibe el nombre de aquel que tiene en mayor cantidad. Estos elementos están distribuidos por la Providencia divina entre los propios seres animados, pues el creador llenó el cielo de ángeles, el aire de aves, el mar de peces y la tierra de hombres y animales»[26]. Junto a esta gratuita y frecuente intervención providencialista divina observamos también un claro monismo naturalista: hay una «materia prima» común, una «misma naturaleza», de la que provienen y participan los elementos, que, a su vez, por sucesivas combinaciones y asociaciones, forman todas las cosas.

Partiendo, pues, del naturalismo grecolatino a través de la visión de la patrística y del énfasis naturalista de la propia tradición alquímica, Ruano va a sintonizar con una de las notas básicas de la Ilustración: el culto a la Naturaleza. Su obra participa plenamente de esa actitud prometeica y entusiasta ante la «gran inspiradora del siglo», como la llama P. Hazard[27], tan típica de la cultura ilustrada. Nuestro autor, como cualquier pensador ilustrado, remite todas las esferas del saber y la conducta humana al paradigma natural. «Todas las ciencias—nos dirá—han tomado de la Naturaleza sus pautas y reglas para la perfección»[28].

Pasión cognoscitiva de lo natural que está animada, además—y aquí tenemos otro signo moderno en el pensamiento del ilustre miembro del claustro salmantino—, de un espíritu completamente pragmático y utilitario. Si el siglo XVII fue el siglo de los grandes creadores individuales, en el XVIII presenciamos, como han señalado Will y Ariel Durant, una amplia y creciente mentalización social del valor práctico de la ciencia[29]. Se trata de conocer para dominar y transformar la naturaleza; como más tarde dirá Comte, de ver para prever, y prever para la acción. Ruano canta una y otra vez las excelencias de la ciencia natural a lo largo de las páginas del libro, con expresiones como la que sigue: «Feliz aquel que debe a Dios esta ciencia y quien perfectísimamente la recibe por su mé-

---

[25] *De Natura Rerum*, Amsterdam, Ed. Hakkert, 1967, págs. 24-25. Edición de G. Becker.
[26] *Etimologías*, Madrid, BAC, 1951, pág. 320. Trad. de Luis Cortés e introducción de S. Montero Díaz.
[27] *El pensamiento europeo en el siglo XVIII*, Madrid, Ed. Guadarrama, 1958, pág. 360.
[28] *Ob. cit.*, pág. X.
[29] *La Edad de Voltaire*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1973, pág. 104.

rito, como dijo el Eclesiástico»[30]. Natividad Ruano se mueve, en este sentido, en la misma línea de los más lúcidos definidores del sentido de la ciencia moderna, quienes, como Francis Bacon, van a señalar desde primera hora que el *finis scientiarum* no es otro que la utilidad, esto es, «dotar a la vida humana de nuevas invenciones y riquezas»[31].

En esta perspectiva moderna, no cabe duda que hay que anotarle a Ruano otro rasgo verdaderamente original: su afán de proyectar esta función utilitaria del saber natural al ámbito político y social. En una palabra, pretende extender también los benéficos y «preciosos efectos» de la ciencia natural—y, en concreto, de la alquimia—a la jurisprudencia y a la política, convirtiéndola en guía y fundamento de las reformas políticas y sociales que preconizaba el despotismo ilustrado. De ese modo podemos considerar, sin duda, a Ruano un sugestivo precursor de esos otros pensadores que un siglo más tarde, en plena euforia positivista y naturalista, trazarán de nuevo una serie de proyectos reformistas y regeneracionistas con tratados de «Biología política» o «Química social» bajo el brazo.

V. Salamanca y sus tierras

Antes de entrar en el estudio de la primera de las obras citadas debemos insistir en el carácter ambivalente de nuestro autor. Apoyado a caballo en el carácter mágico de la alquimia y en el utilitarista del pensamiento ilustrado, mira con una de sus caras al pasado y otra al futuro, es antiguo y moderno. Como miembro de la Sociedad Económica de Amigos del País de Madrid, sigue fielmente las indicaciones de Rodríguez Campomanes, preocupándose de describir el estado de su provincia y plantear las posibles mejoras. El fiscal del Consejo, en su *Discurso sobre el fomento de la industria popular* (Madrid, 1774), había planteado cuáles eran las obligaciones de sus socios: los altos estamentos debían contribuir por igual al desarrollo de la economía nacional: «La *nobleza* reducida a sociedades patrióticas, cuales se proponen, consumirá en ellas útilmente el tiempo que le sobre de sus cuidados domésticos, alistándose los caballeros, eclesiásticos y gentes ricas en estas academias económicas *de los Amigos del País,* para dedicarse a hacer las observaciones y cálculos necesarios o experimentos y a adquirir los demás conocimientos instructivos que se indican con individualidad en el mismo discurso»[32]. El papel que deben desempeñar es el siguiente, expresado de manera muy

30 *Ob. cit.*, pág. XIII.

31 *Novum Organum,* Buenos Aires, Ed. Losada, 1957, pág. 54. La relación de la alquimia y la ciencia moderna con el pensamiento clásico, J. Ehrard: *L'Idée de Nature...*

32 P. R. Campomanes: *Discurso...*, Advertencia, s. p., sobre sociedades económicas, 23, 45-46, 59-61, 88-89, 107, 127, 140 ss.

clara en sus palabras: «Las sociedades económicas, tomando noticia de lo más notable que haya en los tres reinos vegetal, mineral y animal, valiéndose de los socios dispersos de las provincias, llegarán a ponerse en estado de conocer las primeras materias de las artes, tintes, minerales y usos que se pueden hacer de las producciones propias y cuáles son las más apreciables o inferiores a las extrañas» [33].

Al fin del Antiguo Régimen, España se encuentra con una agricultura y una industria cuyo rendimiento no progresa de modo suficiente, con enorme alza de precios y con una población muy crecida. Sin interés en las clases dirigentes por reformas profundas—la burguesía, todavía débil y tranquila, aún esperaba concesiones importantes que la nobleza podía fácilmente otorgar—, en España, igual que en Francia, se intentó, sin perjudicar a los poderosos, beneficiar a las clases oprimidas, con el fin de incorporar a toda la población como baluarte del sistema absolutista tradicional. Se pretendía aliviar al «pueblo» para que no se rebelase, no se aliase con la burguesía—promotora y beneficiaria de la futura revolución—y pudiese consumir y tributar con más alegría y facilidad. Quesnay y los fisiócratas propugnaron esta sociedad ideal; Campomanes, Jovellanos, Cabarrús y las Sociedades Económicas de Amigos del País también desempeñaron, en buena parte, este papel. En estas instituciones se ve así a la nobleza y a la iglesia, junto a alguna rica burguesía, interesadas en estas menguadas reformas. «Era posible, pues, a corto plazo, la unión de todos para llevar a cabo la empresa común del aumento de la producción y de la lucha por la liberalización comercial. Sectores de la nobleza y del clero que podían oponerse a algunos de los intentos renovadores no lo hicieron organizadamente. Por otra parte, la burguesía secundó el movimiento renovador. Pronto se formaron los cauces para conseguir los objetivos propuestos: se fundaron algunas sociedades de agricultura y, sobre todo, sociedades económicas de Amigos del País». Y también, continúa Anes: «El gobierno procuró alentar los trabajos de las sociedades, por considerarlas organismos adecuados para la difusión de las *luces* y para promover el *fomento.* Los socios se ocuparon en ellas preferentemente de los problemas de la agricultura. Además, se dan cuenta, siguiendo a Campomanes, de que 'la agricultura sin artes es lánguida', y por ello, se interesaron también por la producción manufacturera y por conseguir una más adecuada comercialización de los productos» [34].

El lema de Campomanes es claro, aumentar la población y aumentar

---

[33] P. R. CAMPOMANES: *Discurso...*, 45-46. «La *historia económica de la Provincia* merece una particular atención de parte de estas sociedades provinciales», 165-166.

[34] G. ANES: *Las crisis agrarias en la España moderna*, Taurus, Madrid, 1970, 444-445.

su actividad agrícola e industrial para bien de la nación: «Mucho pueblo, ocupado útilmente todo, y una industria animada incesantemente por todos caminos, según calidad de las producciones y de las diferentes utilidades y ramos de industria, son los dos principios seguros y fecundos del engrandecimiento de una nación» [35]. *Demostración* y *Discurso sobre el fomento de la industria popular en la ciudad de Salamanca,* de Francisco Natividad Ruano, es una de las consecuencias de este intento. Como miembro de estas sociedades quiere hacer el catálogo de las riquezas de Salamanca y plantear su posible mejora. Su discurso intenta demostrar el desfallecimiento de la población, la agricultura y la industria salmantinas y los remedios que deben ponerse en práctica para su medio. Insiste en la decadencia, en especial de la ciudad, y describe con singular acierto algunos de los fenómenos económicos y sociales que se están allí produciendo. Por ejemplo, es muy interesante su afirmación de que la agricultura y la industria decaen en beneficio de la ganadería y también su descripción del proceso de proletarización de la provincia. Ve con mucho acierto que Salamanca se está convirtiendo en una provincia de grandes propiedades, en que la agricultura se abandona y la ganadería se concentra arruinando los campos y pauperizando a los antiguos siervos. Expongamos brevemente cuáles son sus ideas acerca de la industria y la agricultura de Salamanca. Son de enorme interés, pues sus datos son bastante fidedignos, basados en el catastro de 1753 y en el de 1771 [36], y además son la aplicación del proyecto de Campomanes a una provincia concreta, provincia que el fiscal olvida en su informe.

Para él es indudable la decadencia de la industria salmantina, inferior incluso a la del siglo XVI o del XVII. Encuentra las causas en la peligrosa extracción de materias primas que no son allí manufacturadas, en la falta de comercio y consumo adecuados, en la competencia de otras fábricas cercanas, en la escasez de manufactureros y su escaso capital, en las cargas que sobre ellos pesan, en la mala calidad de los tejidos y en la falta de industria casera. «El comercio de Salamanca, que se surte de otras partes y todo fuera de la provincia, tiene de ganancia la cantidad de cincuenta mil reales anuales o algo más. Es lástima ver la extracción continua de un país y no aprovecharse en él ninguna de las primeras materias en que abunda» [37]. Son argumentos tomados en buena parte de

---

[35] P. R. CAMPOMANES: *Discurso...*, 185.

[36] F. NATIVIDAD RUANO: *Demostración...*, 16. Sobre el antiguo esplendor y la actual decadencia de Salamanca, 12-14, 32-33. Acerca de la decadencia de la labranza y las confecciones de lana, P. R. CAMPOMANES: *Discurso...*, 10-12, 99-100.

[37] F. NATIVIDAD RUANO: *Demostración...*, 23; sobre otras manufacturas más prósperas, 36-37. Coincide en su enemiga a la exportación de materias primas, sobre todo lanas, P. R CAMPOMANES: *Discurso...*, 91 ss.

Un estudio actual sobre la provincia salmantina en M.ª DOLORES MATEOS: *La España del Antiguo Régimen.* Estudios históricos editados por Miguel Artola. Fascículo 0. Salamanca. Salamanca, 1966.

Campomanes, pero que él apoya con su buen conocimiento de Salamanca y sus tierras. Y las propuestas están en la misma línea de nuestros economistas de la época. Impedir la exportación de materias primas, en especial lanas, evitar la competencia, mejorar la calidad, no establecerlas en lugares pequeños, utilizar tejidos nacionales y fomentar la industria casera. Tal vez insista más que Campomanes en la necesidad de fábricas finas, pues aquél está intentando que se desarrolle una industria basta y casera; pero tal vez Ruano se refiere más a las fábricas de grandes ciudades, en lo que Campomanes hubiera estado de acuerdo [38].

Igualmente reconoce la postración de la agricultura, muestra su grave estado y encuentra la causa principal en algunos fenómenos que en Campomanes están presentes y en otros que señalará pronto Jovellanos. Dada la peculiaridad de la provincia, pone un mayor acento en el aumento de la ganadería con menosprecio de la agricultura. Algo de esto dirá luego Jovellanos, aunque atacando directamente a la Mesta. «Nada es tan peligroso, así en moral como en política, como tocar en los extremos. Proteger con privilegios y exclusivas un ramo de industria es dañar y desalentar positivamente a los demás, porque basta violentar la acción del interés hacia un objeto para alejarle de los otros. Sea, pues, rica y preciosa la granjería de las lanas, pero ¿no lo será mucho más el cultivo de los granos en que libra su conservación y aumento del poder del Estado? Y cuando la ganadería pudiese merecer privilegios, ¿no serían más dignos de ellos los ganados estantes, que sobre ser apoyo del cultivo, representan una masa de riqueza infinitamente mayor y más enlazada con la felicidad pública?» [39].

Francisco Natividad Ruano, más que a los mesteños, parece atacar a los grandes ganaderos de Salamanca: «Los mayores lucros que experimentan los criadores de ganados han conducido a la labranza a un extremo lastimoso». Y continúa: «No es necesario discurrir mucho; siempre resistieron las Cortes el arrendamiento de dehesas a pasto y labor, o a labor sola, para evitar la carestía de lanas y carnes; por la misma causa es pernicioso dejar el labrantío para dehesas y pastos. Veinte y dos ganaderos que hay en esta tierra traen arrendados cuarenta y ocho lugares y nueve dehesas. No permitiéndose en ellos otro labrador, falta la población notablemente» [40]. Al parecer, no son ni los tradicionales ganados de lana ni los futuros vacunos, ahora «de veynte y dos ganaderos son catorce los tratantes en mulas, y cuatro que crían yeguas sin pastos ciertos, sí eventuales. Esto es, donde pueden arrendarlos contra las disposiciones de derecho. Este ganado no sólo estorba la cría de el lanar y el vacuno

---

[38] También coincide en textos sobre el lujo, F. NATIVIDAD RUANO: *Demostración...*, 48-49.
[39] M. G. DE JOVELLANOS: *Informe en el expediente de ley agraria*, B. A. E., L, 95.
[40] F. NATIVIDAD RUANO: *Demostración...*, 46.

de primera necesidad, sino también destruye mucho los pastos»[41]. La agricultura está cediendo paso a una ganadería esquilmadora. «A la verdad, es monstruoso que el labrador arriende los pastos, no cría ganados, ni aumente su caudal con la industria propia; y que el tratante establecido en la ciudad buscando la indigencia de la aldea o lugar para arrendar las dehesas, espigaderos y bellota, alguna vez con pérdida del ganado de los vecinos, logre la opulencia»[42].

Hay más o menos veladas insinuaciones a otros males que ahogan la agricultura, casi todos tópicos en los tratadistas ilustrados. Pueden verse quejas por la propiedad amortizada, por el aumento de los precios, por el sistema de arriendo y subarriendo, excesivo número de notarios, sistemas gremiales, falta de comunicaciones...[43]. En especial, algunos de sus textos referidos al problema de arrendamientos nos interesan:

> Las Pragmáticas de los Señores Reyes Católicos expedidas a súplicas del Reino convencen la necesidad de contener el exceso en su tiempo: la libertad que va con dos siglos causó mayor daño, señaladamente por los géneros que entran de fuera. Necesitó más porte el Hacendado y mayor lujo: todo ciudadano acudió a hacer valer la hacienda. No podía abandonar el terreno de su nacimiento el labrador por no exponerse a vivir vago o infeliz; halló bastante motivo para admitir toda carga o la recibió gustoso, porque con ella todavía le mantenían el terrón y el ganado.
>
> Así por necesidad subieron los arrendamientos; vino en parte la despoblación, que suele causar la desproporción del canon o la desidia en el cultivo, logrando entrar en los Lugares personas que por estar criadas en las Poblaciones mayores, conociendo las ganancias, se inclinaron al comercio en ganados y cría de ellos, abandonando la agricultura.
>
> De esta suerte cesa el equilibrio entre las dos producciones de semillas y ganados, que estableció el labrador; se aumentó el precio de unos y otros por abandono de las tierras del labrador y comercio en los ganados más lucrosos[44].

Se unen en este texto temas muy variados: su animadversión hacia el comercio; la opresión del sistema de arrendamientos; el desequilibrio a favor de la ganadería; la llegada de personas ajenas a Salamanca que comerciaban y poseían la tierra, sin duda, desde Madrid... Es interesante la concatenación de causas-efectos, que nos muestra se encuentra

[41] F. NATIVIDAD RUANO: *Demostración...*, 50-51.

[42] F. NATIVIDAD RUANO: *Demostración...*, 58. También es de interés el siguiente texto: «Arriendan aquéllos todo el Lugar o Alquería, y disfrutan los pastos, subarrendando la labor con crecidos lucros. Lo mismo acontece con las yerbas sobrantes disfrutadas por los tratantes en alguno de los tiempos, las subarriendan en otros y así pagan la renta: logrando ganancias. Con estos cuidados e ingeniaturas no saben tanto los labradores», 58-59.

[43] F. NATIVIDAD RUANO: *Demostración...*, 47-48, 52-53, 60-61, 66-67; sobre exceso de colegios y conventos, 9 ss.

[44] F. NATIVIDAD RUANO: *Demostración...*, 48-50. En 63 escribe: «El número de Comunidades y Administradores convence el estado de la Agricultura. Son pocos los labradores propietarios. Casi todos viven de arrendamientos. No faltan entre ellos caudales muy cuantiosos».

dentro de un pensamiento muy de su época, muy Antiguo Régimen. Al fin y al cabo, la verdadera causa de la desgracia salmantina es, para él, el hundimiento de la agricultura. Y dedica largas páginas a intentar su solución. Aplaude las reformas de los Borbones sobre tasa de granos, descansar las tierras, conservar montes y plantíos, exenciones de milicias a labradores... y en especial el sistema de pósitos [45]. En último caso, participaría de la opinión de Campomanes: «La agricultura sin artes es lánguida porque la muger, las hijas y los niños de un labrador, donde no se ocupan en las fábricas, son una carga, aunque indispensable, que abruma al jornalero y enflaquece al labrador más acomodado». O bien: «Es preciso que los tres ramos de labranza, crianza e industria se animen a el mismo tiempo y con igual proporción» [46].

El insiste en una serie de medidas que debemos analizar. Son interesantes porque van encaminadas a un problema muy concreto, la mala situación del labrador y del jornalero en las tierras salmantinas y la despoblación de éstas [47]. Es quizá la parte más interesante del trabajo, pues muestra una cuidadosa observación del fenómeno de proletarización de fines del Antiguo Régimen. Proletarización que ya se encuentra muy bien indicada en Campomanes, aunque éste la relaciona en especial con la industria. «Porque aquellas fábricas que arrancan las familias de la labranza, son perjudiciales en las aldeas y lugares chicos pues es cosa observada que el fabricante puro nunca vuelve a la penosa fatiga del arado»... «Llégase a lo antecedente, que las fábricas bastas utilizan al pueblo común, y en las finas los artesanos son meros jornaleros, apartados de la labor del campo: el dueño de la fábrica es un paseante por lo común, que vive de la industria agena» [48]. Frases muy propias del pensamiento de Campomanes, le parecen bien las fábricas finas y grandes en las ciudades, mientras que en el campo son mejores las bastas y domésticas [49].

Hay entre las razones que aduce para la despoblación de España —guerras [50], pestes, expulsión moriscos—algunos textos que enlazan con la problemática de F. N. Ruano. «La ambición de pastos ha exterminado muchos lugares de España; levantándose algunos con ellos en calidad de único vecino o dueño jurisdiccional; y es otra de las causas radicales,

---

45 F. NATIVIDAD RUANO: *Demostración...*, 64-66, también 54.

46 P. R. CAMPOMANES: *Discurso...*, 8, 9-10.

47 Véase M.ª DOLORES MATEOS: *La España...*

48 P. R. CAMPOMANES: *Discurso...*, 23, 30, también 21. Contra fábricas finas, 28 ss.; las pequeñas en los pueblos, las grandes en las ciudades, 139.

49 P. R. CAMPOMANES: *Discurso...*, donde escribe: «No es mi ánimo condenar esta especie de fábricas: son muy buenas y propias para ocupar la gente pobre y ociosa de las Ciudades y Villas grandes, cuyos habitantes en gran parte están desocupados y sin destino en España», 30-31; luego insiste: «Las familias fabricantes sin agricultura carecen de muchos auxilios, de que abundan los labradores», 54; contra fábricas finas, complejas, de lujo, no vuelta al campo, 54-55; defensa de las bastas, 54 ss.; sobre despoblación, 167 ss.

50 P. R. CAMPOMANES: *Discurso...*, 170 s.

que han contribuido a la despoblación, y que el Rey de Portugal está remediando en la provincia de Alentejo»[51]. Porque a Ruano le interesa más el problema del desequilibrio entre agricultura y ganadería y la despoblación consecuente. Está hablando de una provincia ganadera y de grandes propiedades, características que aumentarán en el futuro, y, por tanto, su razonamiento es algo distinto al del fiscal del Consejo de Castilla. El lo atribuye al aumento de los precios, a los arrendamientos, a la falta de cuidado de los señores y a las grandes extensiones dedicadas al ganado y a los granos.

> No es necesario discurrir mucho; siempre resistieron las Cortes el arrendamiento de dehesas a pasto y labor, o a labor sola, para evitar la carestía de lanas y carnes; por la misma causa es pernicioso dejar el labrantío para dehesas y pastos. Veintidós ganaderos, que hay en esta tierra, traen arrendados cuarenta y ocho lugares y nueve dehesas. No permitiéndose en ellos otro labrador falta la población notablemente.
>
> Algunas veces se vieron despojados del suelo, donde habían nacido sus padres y abuelos, muchos labradores, dejándole desierto y sin industrias. Muchos daños recibe la agricultura, y aun la ganadería crece cada día en sus precios.
>
> Parece increíble que valiendo el trigo en el siglo pasado cuando más a dieciocho reales, que era su tasa, suba frecuentemente sobre veintiocho, vendiéndose en doble precio los ganados.
>
> ¿Si es cierta la despoblación, si falta gente, si los lugares han quedado sólo para criar ganados y granos que deben conducir a otros pueblos, cómo corren a precios tan subidos respecto al que lograban cuando estaba mejor poblada Castilla?[52]

El quiere mejorar la situación del labrador y el jornalero. Aparte de las fábricas, de que nos hemos ocupado, y que serían una solución, acorde con Campomanes, pide otras reformas de tipo más agrícola. Por ejemplo, que se ocupen de criar ganado menor y aves, uso de estiércol, protección al ganado del país[53]... Pero, en general, quiere que cambie la política sobre agricultura, que tanto perjudica al labrador. En la nueva política que predica se defiende, naturalmente, el poblacionismo; considera que el aumento de la población beneficia, sobre todo de población trabajadora. En esto enlaza con Ward, cuando éste afirma:

> La población se aumenta de diferentes modos físicos y políticos: se aumenta físicamente cuando se acrece el número de individuos; se aumenta políticamente cuando de un hombre que no trabaja ni da utilidad alguna a la República, se hace un vasallo útil inclinándole a la industria,

[51] P. R. CAMPOMANES: *Discurso...*, 170.

[52] F. NATIVIDAD RUANO: *Demostración...*, 46-47; sobre despoblamiento, 49-50, 53 y 62.

[53] F. NATIVIDAD RUANO: *Demostración...*, 55-59. «Fertiliza la tierra a proporción de las manos dedicadas a el cultivo. Los ganados y el estiércol de la población son beneficio considerable para las tierras frías», 57.

> y éste es el aumento que más importa, pues cuando se dice que la riqueza del soberano consiste en el número de sus vasallos, ésta se debe entender de vasallos útiles solamente [54].

Campomanes coincide totalmente con este pensamiento: «La población, que es la verdadera riqueza y fuerza de un Estado que se halla bien organizado». Sus frases, en este sentido, son claras y abundantes: «Todas las naciones admiran la decadencia de nuestra población, situada en terreno fértil y circundado del mar, si se exceptúan los Pirineos. Importa al crédito nacional demostrar con la práctica, la posibilidad de adquirir la población que nos falta, empleando bien la que ahora nos sobra, por carecer de ocupación provechosa». Y también: «La población crece a medida que se aumentan los matrimonios; y éstos se contraen prontamente siempre que es segura la fácil manutención, ocupación y alimento de los hijos. En donde la industria popular se halla bien establecida, no se quejan los padres por tener muchos hijos; ni de que les falte el sustento y ocupación diaria; antes es una felicidad la muchedumbre de los hijos» [55].

Ruano tiene el mismo pensamiento poblacionista, piensa en el aumento de la población, en el aumento de sus ocupaciones y en el aumento del trabajo de tierra. Indica incluso los territorios hacia el Zurgén que se pueden ocupar con lino y huertas. «La ocupación de los despoblados o nueva población no sería difícil siempre que lo estimara el Consejo. Los granos para sembrar podría surtir el Pósito de los Sexmos, no alcanzando el de la ciudad. La misma tierra da todos los materiales para la construcción de habitaciones. Los ganados menores y aves, para empezar la población, no serían de mucho coste, ni aun los mayores. Los pobres de los inmediatos podrían hacerla sin gravamen de propios ni de particulares» [56].

Pero en lo que está de acuerdo total con Campomanes es en la estructuración social, y por ello su interés en estudiar o dirigirse a dos clases sociales concretas, la alta y la baja. Y por ello también la animadversión de los dos, que ya desaparece en Jovellanos, hacia la clase burguesa naciente. Requieren ambos la ayuda de la nobleza para dirigir esas sociedades económicas, para fomentar la industria popular, para aliviar la situación de sus siervos. Campomanes tiene textos de enorme claridad, como aquellos en que insiste en que las sociedades deben cuidar de la educación de la nobleza. «La Sociedad cuidará de promover la educación

[54] B. WARD: *Proyecto económico... escrito en el año de 1762,* Madrid, 1787, parte 1.ª, capítulo VIII, tomado de A. CARRERAS PANCHÓN: *El problema del niño expósito en la España ilustrada,* Salamanca, 1977, 17-21, cita en 18.

[55] P. R. CAMPOMANES: *Discurso...,* 66, 106-107, 51. Introducir artesanos o, mejor, labradores extranjeros, 131; trabajo para todos los estados, mujeres y niños, 47 ss.; jornaleros fuera de temporada, 50 ss.; prisioneros, 132 ss.; familias de militares, 129.

[56] F. NATIVIDAD RUANO: *Demostración...,* 56-57.

de la nobleza, el amor al Rey y a la patria. Una nobleza escasa de educación, no conserva el decoro que la es debido por su sangre. La Sociedad Vascongada ha conocido que esta educación es el fundamento para que sean estables y útiles tales asociaciones políticas» [57]. Ellas deben ser, junto a la gente acomodada, tal como el pensamiento fisiocrático enseña, quienes ayuden al fomento nacional. «Los *caballeros* y gentes acomodadas pueden auxiliar a sus renteros, y en esta protección recogerán no corto fruto de sus tareas, porque venderán mejor sus frutos, crecerá la población y las tierras se cultivarán mejor. La riqueza es el sobrante de lo necesario para el sustento del pueblo. Si éste permanece ocioso y pobre, poca puede ser la riqueza de los nobles» [58]. Ruano insiste más de una vez en esta necesidad de ayuda de las gentes pudientes: «Las gentes caritativas y ricas no aventurarían tanto en pérdidas promoviendo alguna manufactura, como dando limosna en daño alguna vez de la policía». La nobleza nada arriesga ayudando a sus renteros: «Los señores territoriales pueden hacer segura y permanente la población sin perjuicio en sus rentas» [59]. Ofrece una visión idílica, ilustrada, de la ayuda de los señores a sus colonos, renteros y vasallos: «El señor territorial puede hacerle feliz. La conservación voluntaria en una persona y familia de las propiedades que arriendan; la piedad en la exacción del canon, no mediando dolorosa morosidad o indigencia; la permisión de fabricar casas, habitaciones para colocar su familia; la división de suertes o huebras de tierra, y los enlaces, que el auxilio de los señores sin exponerse a pérdida faciliten, serán otros tantos medios de fomentar la industria» [60].

Pero la realidad era otra. Villar y Macías nos relata los tumultos de Babilafuente en 1789, reprimidos duramente por el intendente-corregidor José Miguel de Azanza, luego ministro de Carlos IV, Fernando VII y José Bonaparte, quien le ennoblece con título ducal. El año anterior, una avenida del Tormes y una mala cosecha en agosto producen un aumento de precios en 1789 a 95 r. la fanega de trigo, y a 80, la de centeno. Los administradores de los señores aprovechan para acumular y especular con el trigo [61]. La reacción popular fue, sin duda, muy violenta, «pues irritados sus vecinos y muchos de las villas inmediatas contra don Mateo González, administrador del duque de Alba, porque en cumplimiento de las órdenes que tenía había extraído grandes cantidades de trigo, se alborotaron contra él y encendieron una hoguera en la plaza

---

[57] P. R. CAMPOMANES: *Discurso...*, 142-143, insiste en 163.

[58] P. R. CAMPOMANES: *Discurso...*, 33.

[59] F. NATIVIDAD RUANO: *Demostración...*, 60, 55. «Es cierto que son pocos los mozos vacantes, pero también lo es que se animarían más a los matrimonios y abandonarían menos su suelo, viéndose protegidos de los Señores Propietarios», 57.

[60] F. NATIVIDAD RUANO: *Demostración...*, 67-68.

[61] Este tema está muy presente en JOVELLANOS en su *Informe...*, 109-110. Véase sobre este autor y estos temas, M.ª CARMEN GARCÍA MONERRIS y JOSÉ LUIS PESET: «Los gremios menores y el abastecimiento de Madrid durante la Ilustración», *Moneda y Crédito*, núm. 140, págs. 67-97, 1977.

para quemarlo vivo, lo que no lograron por haberse puesto a salvo saltando la pared de una huerta; pero rompieron las puertas del palacio y arrojaron todo el mobiliario al fuego; los culpables fueron condenados a presidio» [62].

Coincide con Campomanes también en su interés por las clases menesterosas, por esos campesinos que se van proletarizando. Tiene miedo ante la cantidad de parados, vagos, maleantes. Decía Campomanes: «Las leyes quieren que los expósitos se destinen a los oficios, y la buena policía no debe permitir que haya mendigos en el Reyno, ni que viva ocioso el que pueda trabajar de cualquier modo» [63]. A Ruano también le preocupan estos pobres y vagos: «Las personas miserables, vecinos, llegan a cuatrocientas diez y siete en los pobres de solemnidad: advirtiéndose por las calles considerable número de mujeres que pasan a recoger limosna en dinero a ciertas horas, ocupándose en esto toda la mañana, aunque hay hospicio con fondos fuertes respecto a el país». Añade en otro lugar: «Exige también vigilancia el número de labradores que abandonando el lugar o aldea toman destino errante en el pueblo para mantenerse holgazanes» [64]. Su preocupación, siguiendo las instrucciones de Campomanes y la actividad de las sociedades económicas, es cuantificar y fijar el número de estos vagos:

> Las personas destinadas a oficio sin arte u ocupación eventual están expuestas al peligro de haraganes y encubren los vagamundos.
>
> Estas gentes en las poblaciones son sumamente perniciosas, propagan sus vicios y los extienden a los más bien inclinados habitantes. En todo tiempo fueron objeto de la vigilancia pública especialmente encargada de su cuidado y del de los pobres.
>
> Vivir sin ocupación ni oficio y aplicarse a temporadas a mozos de mulas, aguadores, acarreadores, mozos de carga, medidores, marmitones, peones, albañiles y canteros (por no ser seguras siempre ni en todo tiempo las obras) puede ser medio de ocultar la sucesiva holgazanería y aun el mal porte [65].

Ambos coinciden en su animadversión hacia la clase pujante, que personalizan en los comerciantes. En Ruano está muy clara esta enemiga. Si acaso, admite a comerciantes locales, pero es claro enemigo de los forasteros, que fomentan el lujo, aumentan los precios y arruinan a los salmantinos:

---

[62] M. Villar y Macías: *Historia de Salamanca*, III, 118.

[63] P. R. Campomanes: *Discurso...*, 39; sobre hospicios y expósitos, 39-41; entre las actividades de las sociedades, este control de población, 141 ss.

[64] F. Natividad Ruano: *Demostración...*, 20, 43-44.

[65] F. Natividad Ruano: *Demostración...*, 39-41; contra manos muertas, 39 y 44. Por otra parte, reacciona contra otras instituciones del Antiguo Régimen que impedían la proletarización: gremios, cofradías y sistemas privilegiados, 31. También en P. R. Campomanes: *Discurso...*, 108 ss.

Siendo constante que el comercio de Salamanca es de géneros forasteros, sus fábricas sirven poco al surtimiento de la ciudad, extrayéndose el caudal por la anual concurrencia de mercaderes de resultas de la feria de Zamora.

Está la población bien provista de todos géneros. Para uno u otro caso que falten o se deseen extranjeros por finos o de moda tiene inmediata a Madrid. En septiembre es su feria y recibe perjuicio notable con la extraordinaria concurrencia de que hablamos. Los comerciantes naturales no venden y despachan los forasteros a dinero y al fiado muchos géneros de que no hay indigencia; sus crecidos precios atrasan al artesano, incomodan al hacendado y obligan a gastar con exceso y lujo al más económico. Sería muy útil la falta de este estímulo de la profusión y gastos superfluos. El tiempo cercano a la semana santa le hace crecer [66].

Campomanes adopta un término medio, aunque tampoco es muy partidario de los comerciantes: «Aun las cortas repúblicas mantienen su independencia por virtud del comercio» [67]. No los ve muy útiles para promover su industria popular. A lo más, los admite como prestamistas benefactores, pero no como patronos:

Entre las limosnas que los prelados, el clero y los ricos podrían aplicar a las familias serían de gran provecho y ventaja los tornos, los telares y la corta enseñanza para la juventud, asalariado a los principios maestros y maestras de tales géneros.

Así como hay *pósitos* de trigo para socorrer al labrador, podrían formar para acopiar las primeras materias y tomándoseles el importe a descuento de las manufacturas que trabajasen.

Los comerciantes a su imitación podrían hacer el mismo bien y establecer una industria continua con que las gentes vivirían ocupadas, contentas y pudientes, y ellos nada perderían con tales anticipaciones.

Aun las virtudes cristianas y las morales se arraigarían con tan honesta ocupación: se desterraría la ociosidad y con ella un gran número de vicios [68].

Pero no quiere que tomen a su cargo la industria popular, pues la arruinarían. Considera que el fabricante por cuenta propia medra más y, además, los comerciantes «proletarizan». «De lo antecedente resulta que las fábricas populares no pueden prosperar por medio de compañías ni de cuenta propia de comerciantes. Estos reducirían los vecinos y fabricantes a meros jornaleros y dependientes de su voluntad, quedando los tales comerciantes o compañías con la ganancia y el pueblo en la misma miseria y acaso mayor que la actual» [69]. Por tanto, el papel del comerciante es limitado, distribuir la producción: «Después de fabrica-

---

[66] F. NATIVIDAD RUANO: *Demostración...*, 44-45; contra lujo de hacendados, 48-49.

[67] P. R. CAMPOMANES: *Discurso...*, 6.

[68] P. R. CAMPOMANES: *Discurso...*, 17; cátedras de comercio en Universidades, 113.

[69] P. R. CAMPOMANES: *Discurso...*, 121; véase 120 ss. «Todo esto ya sea de cuenta propia, o por limosna de personas caritativas, o por préstamo y repuesto del público, es utilísimo», 120.

das las manufacturas o productos de la industria popular, son útiles los comerciantes para facilitar su salida y despacho y, a veces, para suministrar y adelantar algún dinero al vecino fabricante en cuenta de los géneros, que ajusten anticipadamente y de buena fe, como lo hacen al mismo vecino, en calidad de cosechero y ganadero con sus frutos y esquilmos, cuyas anticipaciones son útiles, removidos torpes lucros en el valor de los frutos» [70]. Una vez más, sus pensamientos son bastante coincidentes. Años más tarde, Jovellanos sería más benévolo con los comerciantes; una nueva época va a comenzar y la economía clásica empieza a incidir en España [71].

Francisco de la Natividad Ruano fue, por tanto, un hombre muy serio. Fue un personaje de su época, un auténtico ilustrado. Se interesó por la alquimia y por la ciencia, por la astrología y la economía. Pero siempre con intento reformista, de mejorar y adelantar los destinos del mundo que le tocó vivir. Quiere mejorar telares o minas, obtener más provechosos minerales o evitar la despoblación de la tierra. Los caminos que para ello eligió hoy nos parecen extraños. Pero no lo son, y este juicio sólo puede enmascarar un mal conocimiento del siglo XVIII. Un siglo de apariencia fría y racional, pero un siglo, tal como Michelet afirmaba, con un substrato profundo religioso, supersticioso, mágico. Un transfondo que sólo un enfoque distinto de la historia, muy lejano al actual, puede ofrecernos. Tal vez así podríamos entender cómo la alquimia pudo servir para cimentar la España del Antiguo Régimen, al menos en manos del buen doctor salmantino que ahora nos ha ocupado.

JOSE LUIS PESET

y DIEGO NUÑEZ

Paseo de La Habana, 66
MADRID

---

[70] P. R. CAMPOMANES: *Discurso*..., 122 ss.
[71] Véase sobre Jovellanos, M.ª C. GARCÍA MONERRIS y J. L. PESET: «Los gremios menores...».

TRES POEMAS

LA POESIA ABANDONA A JUVENAL

Volveré a Itaca, abrazaré a mi mujer
y bajo las estrellas lentas de la bahía de Ciro
acaso encuentre la señal que dé razón a mi vida.
Ya no será hermoso aquel hocico
con el que Antonio nos hablaba de la fundación de Málaga,
y sus manos, más viejas, quizá hayan perdido
la candidez de ciervo joven que les recuerdo.
Mi hijo, en la puerta, me besará temblando;
comparará a ese hombre que lo aprieta contra el pecho
con la fotografía amarilla que le envié desde Cuba.
Hay en ella una gran ternura y algunas letras:
«pronto estaré contigo».
Esa noche preguntará por mis viajes,
adquiriendo conciencia de que he envejecido.
La parte de mi vida que le debo
no será, sin embargo, objeto de estos versos.
Los primeros días pasearemos juntos
y su corazón enseñará a latir juntamente al mío:
«ves: es ésta la chopera,
pero ha desaparecido el viento que te hizo llorar asustado.
Sí, sí, en este lugar descubriste la piedra...».
Después recordaré a Elsa;
sus ojos grises, en la parte menos profunda de mi vida,
serán una copa enjoyada flotando a dos aguas.
El dolor tal vez los habrá tornado huraños;
es posible que perdiesen
esas calidades de gata feroz con las que tanto nos reímos,
o es posible que permanezcan,
como los días felices, intensos y bellos.

Otro día enterraré a Juvenal en la pequeña colina
a la que dimos gracia plantando unos castaños.
La nieve no será obstáculo para adornarme
y para que el deseo permanezca tibio bajo ella.
Os suplico, sátiros, que dancéis sobre Juvenal
cuando el verano llegue.
Te ruego, carne mía, que sepas derrumbarte dignamente,
pues conoces que fue la dignidad tu mejor causa
y que siempre, incluso en el amor, te traté con justicia.
En primavera, por tanto, florece en las cerezas,
porque es el rojo el color de mi vida
y la muerte no existe;
puedo jurarlo.
Mi hijo, en este tiempo, habrá crecido,
y su paso dará cuenta
de que jamás conseguí volver a Itaca.

COMO EL ADOLESCENTE DEBE OIR LA POESIA

Un muchacho tan bello como el primer día del verano
ha de abrir su traje, mostrar su vida diminuta
y poner en la poesía un beso dulce, un sueño de invierno;
abandonar desperdigados sus ojos jóvenes,
ser un amor de inclemencia y amasijo,
un amor...

Cuando su pecho viejo se desmorone al suelo,
yo seré piedra, barro de muchacho
que recordó a un potro sudando o babeante,
a un día feliz en el que quisiera dejarme para siempre.

Un adolescente debe oír la poesía,
sentirse amado de modo semejante a ese mar
que imaginamos turbulento
cuando muertos descendemos apacibles.
Ser joven, no vivir arruinado,
no saberse Juvenal derruido:
esta miserable costumbre que me lleva hacia tus años,
tu ingle pelada

de huertecillo reciente tan humano;
esta miserable costumbre ha de tener en cuenta
que aullamos en la noche de los años,
que uno se siente cachorro por tus labios.

EL ARGUMENTO DE LA TORRE

Los domingos la paz trepa a las palmeras y da jaque,
amaneceres lentos de copas, calamares;
descensos de trapos tristes para embaucar el cuello:
ese rodado aullido de fruta arrebujada,
de pájaros ácidos que informan las extensas zonas del teatro
y te arrullan, y uno toma sitio en la frente para arrancarte un ojo;
esta podrida mueca de alabarte, hermana mía,
es la entrada, extravío de marzo coronado en la ciruela;
porque eres hermosa, hermana, y es domingo y te escribo.
Como una suave erección de kifi
o el enamorado golpe de heroína
que anunciase el desguace del corazón último,
un animal entre la escoria huele el mundo,
inclina la joroba desastrosa y da el poema,
el jaque, este panfleto bendito por los sapos:
quiero penetrar tu mundo como un coronel de carros alemanes;
muda, dormida, abierta mía de Marruecos.

JUVENAL SOTO

Valera, 47
PEDREGALEJO (Málaga)

MACHADO DESDE OTRA ORILLA

(Este texto, como es visible, fue escrito para una circunstancia precisa: la celebración, a principios de 1979, del XXX aniversario del Ateneo Español de México, institución fundada por exiliados españoles en la época de mi casi adolescencia. Tratando de dar nuevo impulso a sus ya esporádicas actividades, y tal vez de reorientarlas en el nuevo contexto histórico, el Ateneo organizó para esa ocasión algunos actos, entre ellos, previsiblemente, un homenaje a Machado, que consistía en una lectura de poemas por la gran actriz Ofelia Guilmain y un comentario que, tal vez imprudentemente, insistieron en pedirle al autor.)

Lo que tengo que decir, para empezar, no resulta muy alentador: es la primera vez que me ocupo públicamente de Machado. No sólo no he escrito nunca antes sobre él, sino que ni siquiera me ha tocado nunca comentarlo en los ya numerosos cursos que la vida, sin duda para ponerme a prueba, me ha deparado. Lo he leído, claro, creo que completo y no sé cuántas veces; pero estoy seguro de que muchos de ustedes lo han leído por lo menos tanto como yo, y algunos, sin duda, mucho más que yo. Estoy, en cambio, rigurosamente limpio de toda erudición machadiana. En estas circunstancias sólo cabe preguntarse, no sin angustia, si habrá manera de hacer de eso una ventaja. Los organizadores de este acto parecen haber pensado que sí; no sé si los habrán convencido a ustedes; a mí, no del todo.

El primer problema que esto plantea—y que fue, naturalmente, el primer pretexto que intenté usar para no dar esta conferencia—es que no tengo más remedio que empezar por justificarme. Esto acarrea el peligro de que acabe hablando más de mí mismo que de Machado. De este peligro tal vez pueda salvarme convirtiéndolo en la virtud correspondiente, que consistiría, para decirlo con excesiva simplificación, en tomar mis responsabilidades y no hacerles creer a ustedes que mi Machado es el único, o el mejor, o el más verdadero. Con lo cual quizá estamos tocando ya el tema, casi sin querer, porque nada habría menos machadiano, o en todo caso menos maireniano, que la pretensión de eximirnos, a fuerza de erudición o de conocimientos acumulados, del subjetivismo irreductible, confesado o negado, que palpita siempre en el fondo de es-

tas cuestiones: cuestiones literarias, cuestiones históricas, cuestiones humanas. Lo que pasa—como muy probablemente diría también Mairena—es que la subjetividad es el puente del saber, y quienes la denuncian no ven que el puente no se debilita por los vanos de los arcos, sino que sólo por ellos resisten sus pilares. Dicho de otra manera, la subjetividad no es una falla del saber, sino a la vez su fundamento y su tarea.

Pero aun suponiendo que el valor de ejemplo de una subjetividad tan confesada justifique en parte mi atrevimiento, todavía hay que seguir buscándole un sentido a una elección que no lo tiene automáticamente. Puede pensarse que no somos muchos los poetas mexicanos nacidos en España, entre los cuales yo soy uno de los que cuentan con más extensa bibliografía y currículum, y que acaso fue ese carácter el que orientó a los organizadores. ¿Conscientemente? Tal vez no, pero eso no haría sino más significativa la elección. Esa significación se matiza además por la circunstancia de que este acto, según se me dijo, está ligado a una intención de revitalización y renovación de este centro, el Ateneo Español de México. Y aquí entra una consideración más subjetiva aún, si esto es posible: los lazos que me unen con esta institución, y que son del orden más moral que hay; o sea de orden sentimental. Aquí, en este mismo local, hice, a mis veinte años, mi primera lectura pública de poemas; en una revista que se hacía aquí, publiqué mis casi primeros textos, y aquí leí, a mis veinticuatro y veinticinco años, mis primeras conferencias.

De todo lo cual la primera consecuencia que se impone por sí sola es que ha corrido bastante agua, naturalmente metafórica, bajo los no menos metafóricos puentes de que hablaba yo antes. Tanta y tan significativa que la intención de renovación de este centro no podría entenderse como una simple voluntad de pervivencia y prolongación. Aun suponiendo, que es mucho suponer, que la palabra «Ateneo» signifique hoy lo mismo que hace treinta años, es claro que la palabra «español» no significa lo mismo; ni tampoco, salvo como dato geográfico, la expresión «de México». Y esto me ha hecho cavilar que, mirando las cosas así, en el contexto de lo que la idea de renovación sugiere inevitablemente, si la elección del conferencista puede resultar sorprendente en su problematicidad, más sorprendente aún, precisamente por su aparente falta de problematicidad, resulta la elección del tema: otra vez Machado. Me pareció entonces que estos son los datos desde los cuales podría tomar sentido un acto como éste, y que ese sentido podría empezar a esclarecerse con sólo formular escuetamente lo que podría resultar de esos datos: un enfoque problemático de un tema sorprendente en su obviedad misma.

Como ven, estoy tratando de subirme, con la poca habilidad sofística que me tocó en suerte, a esa especie de azotea que es una reflexión de

segundo grado. Lo que voy a proponer como más interesante en este intercambio no será tanto lo que yo pueda haber pensado de Machado como lo que ustedes (o nosotros todos) puedan pensar de eso. Es decir, que no voy a presentar mis reflexiones como el simple establecimiento de un sentido de aquello que es su tema, o sea en este caso la obra de Machado, sino también como un acontecimiento ellas mismas, como un posible tema ellas mismas para otra reflexión. ¿Es eso un juego? Para mí por lo menos no hay nada de eso. Más bien es la única verdad que puede contener la idea de renovación. Humanamente, no hay más renovación que la que consiste en la desautomatización, aunque sea en alguna zona circunscrita, de un lazo automatizado entre el saber y sus objetos, entre el sentido y sus temas, entre la subjetividad y la objetividad. Ni las cosas ni las ideas podrían renovarse si su naturaleza de cosas o de ideas fuera en sí; es sólo el intercambio de estas naturalezas lo que se renueva. La historia puede llamarse también significación, y no hace falta añadir significación en el tiempo: sería redundancia, como nos enseñan unánimemente Machado, Mairena y Abel Martín. Su metabolismo es la incesante transformación de las cosas en signos y de los signos en cosas. El signo es siempre una cosa puesta a significar y la cosa es siempre el significado de un signo, y la prueba más clara de la renovación del sentido de algo es que deje de ser evidente dónde empieza el sentido y dónde empieza el algo. La física se renovó intensamente cuando el físico empezó a dudar de la separación considerada evidente entre la velocidad del observador y la de lo observado, o entre el sentido del fenómeno y el de la teoría; la imagen de Machado sólo se renovará si nuestra reflexión empieza a no considerar como fija y obvia la oposición entre el sentido de su obra y el de nuestra reflexión misma. El pulmón de la historia respira relaciones, y la relación es todo lo contrario de la identidad. Cuando la cosa y su interpretación llegan a identificarse se produce esa cosificación del sentido que llamamos la institución (nunca lo contrario), y la relación muere de asfixia. Es lo que mi abuela, que naturalmente estaba más cerca de Mairena que los filósofos, hubiera llamado «pan con pan, comida de tontos». La única vía que le queda entonces a la renovación es interpretar la interpretación, y por eso puede decirse, con una paradoja que sería, espero, del gusto de Abel Martín, que la historia sólo se distingue de la eternidad porque la interpretación es infinita. Digamos, pues, de una vez que Machado es hoy una institución, y que yo no podría, sin hacer trampa, interpretar esa institución sino dejando abierta mi interpretación a la interpretación de ustedes.

* * *

No vayan a creer, sin embargo, que soy tan moderno como para darles a ustedes, en lugar de una conferencia, la teoría de esa conferencia, y como para tomar a Machado de pretexto para no decir una palabra sobre Machado. Lo que pienso de Machado no intento ocultarlo a ustedes; lo que pasa es que la suprema ocultación sería fingir que no lo pienso, sino que se piensa solo. Ni siquiera voy a escabullirme transformando subrepticiamente un homenaje en una crítica. También yo participo, aun a riesgo de que alguno me juzgue incongruente, en el sentido del ritual: un poeta es un poeta, y no creo que otro poeta pueda de buena fe interponerse entre su voz y los oídos que quieran escucharla. Apenas necesito aclarar que nada de lo que he dicho a manera de acotación del terreno tendría sentido si yo no pensara que Machado no se identificará nunca del todo con la institución machadiana, de la que no siempre es responsable. En estas condiciones, mi homenaje no puede consistir sino en intentar salvar un poco a Machado del culto a Machado. Y, por ejemplo, en la parte del ritual que consiste en escuchar en común algunos poemas suyos, escoger los que menos contribuyan a perpetuar y automatizar el culto, los que menos favorezcan los lugares comunes del hispanismo y de la hispanidad, de la solemnidad y del academismo, los más alejados de las estatuas y de Joan Manuel Serrat.

Y aun así, quisiera invitarles a no empezar directamente por ahí, sino a ir lanzando nuestra mirada interrogativa sobre Machado poco a poco y con el debido respeto. Por eso el primer poema que voy a citar es uno del que yo sabía de memoria, en mi infancia, algunos fragmentos, ignorando, por supuesto, quién era su autor:

Pegasos, lindos pegasos,
caballitos de madera.

....

Yo conocí, siendo niño,
la alegría de dar vueltas
sobre un corcel colorado,
en una noche de fiesta.

En el aire polvoriento
chispeaban las candelas,
y la noche azul ardía
toda sembrada de estrellas. (Etc.)

No diré, naturalmente, que un poemita como éste renueve la imagen de Machado. Yo recordaba sobre todo, de niño, la última cuarteta aquí citada, en la que admiraba confusamente esas candelas que chispean en el aire polvoriento bajo el cielo de verano, sorprendido de que alguien hubiera notado (¡también él!) que ese chisporroteo basta para evocar

toda la emoción infantil de la feria. Ante la cuarteta anterior me parece recordar también el tímido anuncio de un asombro que después he sentido muchas veces ante los poetas (sin excluirme a mí mismo), asombro ante ese soberano desparpajo que sólo la poesía puede permitirse: un descaro de la obviedad que la poesía funda sin duda en su propia inocencia. Pero no es principalmente por eso, que después de todo podría no tener interés más que para mí, como evocación del despertar de mis emociones poéticas, por lo que he querido evocar ese poemita. Más bien es la circunstancia de que yo lo supiera de memoria, en mi infancia, en España, lo que me parece digno de meditarse. Como ése, yo aprendía en la escuela y en la casa otros poemas de poetas vivos entonces, algunos incluso jóvenes entonces (Alberti, por ejemplo), y como yo los aprendían muchos otros niños españoles de esa época. De esa corta época: era la época de la República. Y los niños de la República se aprendían a los poetas de la República. La poesía, oíamos repetir, se hacía popular; o más bien volvía a serlo; o todavía más bien, nos decía el consenso, lo fue siempre, por lo menos en España e incluso, si apurábamos la opinión recóndita de ese consenso, *sólo* en España. Lo que no nos decían tanto es que también se hacía o se volvía a hacer didáctica. Aun así, estoy convencido de que algo excepcional sucedía en aquellos tiempos, algo seguramente irrepetible; en todo caso inimaginable en estos días nuestros. Todas las demás tentativas que he visto de comunicar a los niños de una época con los poetas de esa época me han parecido precisamente tentativas deliberadas, minadas de antemano o por su ingenuidad o por su demagogia, y que por eso engañaban a los niños, o a los poetas, o a sí mismas, a menos que engañaran a todos a la vez. ¿Se trata de una ilusión? Es muy posible; pero puesto que hablo de una experiencia vivida, tan verdadero es vivir un sueño como vivir la teoría atómica. La diferencia es que hay épocas, y la actual es una de ellas, en que un sueño tal no puede ser vivido. No hace falta renegar de la nostalgia, a mi entender legítima, de momentos como aquél, para estar convencido a la vez de que la tentativa de restaurarlos es insensata, y la renuncia a cambiarlos por otros, mortífera. No hay más remedio que ver en el pasado el padre del presente, sin excluir la parte de horror del presente, y tratar de entender qué hizo el pasado para engendrar este presente. Quien no haya juzgado a su padre no ha tenido un padre terrenal, ¿y qué podríamos entender, más aún: qué podríamos hacer vivir de un padre celestial? Machado ha sentido también que no es el hijo el que debe vivir en el padre, sino el padre en el hijo, incluso de antemano; es lo que expresa, sin duda en otro contexto, un soneto de las *Nuevas canciones:*

... ...
Mi padre, aún joven. Lee, escribe, hojea
sus libros y medita. Se levanta;
va hacia la puerta del jardín. Pasea.
A veces habla solo, a veces canta.

Sus grandes ojos de mirar inquieto
ahora vagan parecen, sin objeto
donde puedan posar, en el vacío.

Ya escapan de su ayer a su mañana;
ya miran en el tiempo, ¡padre mío!,
piadosamente mi cabeza cana.

Por supuesto, es el propio poeta, y ya con canas, el que imagina a su padre mirándolo, ahora, desde la distancia del entonces, como somos nosotros hoy los que podemos imaginar al español de la República mirando hoy lo que ha hecho de nosotros. El malicioso dirá: es demasiado fácil predecir el pasado (como si toda predicción no fuera siempre del pasado). A lo cual Machado había contestado ya:

Pero el doctor no sabía
que hoy es siempre todavía.

Porque si los muertos nos tiranizan, también es cierto que están enteramente a merced nuestra: podemos hacer todo con ellos—todo menos renegar de ellos—. Lo que dicen esos dos magníficos versos de Machado es que la historia, como la humanidad lo ha sabido desde siempre, excepto tal vez en el colmo de la actual frivolidad, no consiste en tener futuro, sino ante todo en tener pasado. El problema que no hemos podido (aunque bien que hubiéramos querido) saltarnos a la torera es que si el presente y el futuro han de tener sentido, tiene que tenerlo ante todo el pasado: no se puede tirar a los muertos por la borda. La humanidad no sería histórica, es decir, no sería humana, si hubiera empezado con nosotros, y si los muertos no estuvieran embarcados con nosotros, tiránicamente, en este barco del que no se apearán nunca: el buque Todavía.

Creo por eso que la pregunta sobre qué hemos hecho de Machado debe hacerse al mismo tiempo que la pregunta sobre qué ha hecho Machado de nosotros, y aun qué ha hecho de él mismo; y eso sin olvidar nunca que las respuestas que ponen toda la inocencia de un solo lado, lo mismo si es el lado de los muertos que si es el de los vivos, son siempre necesariamente manipulaciones de dominación o de chantaje. Hay que preguntarse hasta qué punto hemos hecho de Machado una estatua y hasta qué punto él nos dejó hacer eso.

Y ahora volvamos otra vez a los poemas, y cambiando otra vez bruscamente de tono, no vaya a ser que esté yo empezando a disertar sin darme cuenta. Empecemos otra vez por algunos subjetivismos, para vacunarnos del riesgo de que nos vaya a salir una antiestatua tan monolítica como la estatua. Yo empecé a leer voluntariamente a Machado en esa especie de *ghetto* cultural que era la cultura española del exilio. Una cultura de culto, trasvasada y, por lo tanto, envasada, embotellada de origen, en lo cual nuestros padres veían casi exclusivamente el origen, mientras que algunos de nosotros empezábamos a ver un poco lo embotellado. Pero la imagen que esas lecturas dejaban en mi imaginación era la del hombre que había sido capaz de decir

Castilla miserable, ayer dominadora,
envuelta en sus andrajos desprecia cuanto ignora...

Son los poemas de todos conocidos, pero que habrá que mencionar una vez más: «A orillas del Duero», «Por tierras de España», el «Elogio» a Azorín, «Una España joven», «España, en paz», «Ya hay un español que quiere...» y otros pocos constantemente citados. No repetiré lo que todo el mundo sabe sobre estos poemas; señalaré en cambio que al lado de su mensaje consabido hay también alguna ambigüedad. En el mismo poema donde se describe con tanta crueldad y precisión a la Castilla miserable y despreciadora se habla a la vez con nostalgia de otra Castilla que «ponía a Dios sobre la guerra», y se llama generosa a esa «madre de soldados, guerreros y adalides», que mandaba a sus hijos a quitarles Valencia a sus legítimos dueños y a robar oro y plata del otro lado del mar, sin más justificación que el hecho de que sus galeones eran regios. Poner a Dios sobre la guerra, ¿no es simplemente hacer la guerra o confundir a Dios con la guerra? Lo cual sería tal vez peor que ponerlo debajo, pero al menos sin confundirlo.

Pero tranquilícense: no me voy a lanzar a una interpretación política de la poesía de Machado. Creo con mi época en un sentido político de la poesía, pero a condición (lo digo sin ningún miedo al ridículo) de que pensemos igualmente un sentido poético de la política. Creo, en una palabra, en la plenitud y la inagotabilidad del sentido, y descreo de todo reduccionismo. Tampoco voy, pues, a juzgar a la Castilla gloriosa, contra Machado, con criterios de hoy e ignorando toda la distancia histórica que la separa de nosotros. Lo que pasa es que «hoy es siempre todavía»; es decir, que ayer no es literalmente hoy, pero tampoco es literalmente ayer. O dicho de otra manera: la historia es la no literalidad. Por eso la ambigüedad de Machado no la esgrimo contra él; la esgrimo contra nosotros: contra la literalidad del culto. Y la esgrimiré, para empezar, en el terreno poético.

Comenzaré incluso por la parte más especializada, la de historia literaria. El Machado castellano y castellanista, becqueriano y manriquiano, antibarroco y folklorista, es también el Machado modernista, como quien dice latinoamericano y «galicista mental». Es natural que de ese Machado no se hable mucho: los latinoamericanos se aburren un poco, con todo respeto, frente al poeta que los españoles insisten en llamar «*nuestro* Machado»; con ese respeto con que nos aburrimos ante un señor que nos muestra con sincera emoción admirables fotografías de su familia; mientras que los españoles prefieren generalmente no entender el modernismo latinoamericano, y sobre todo sus efectos en España. Cuando se llega a admitir el modernismo de Machado se suele dar a entender al mismo tiempo que esa alma castellana, expresión que nos enseñaron a mirar como sinónima de alma sobria, «interioriza», como dicen, el modernismo. Observemos, sin embargo, en las citas que siguen algunos de los rasgos más exteriores del modernismo más latinoamericano: esa tendencia a lo grotesco, esa concepción barroca, esa acidez, y hasta una gota de prevanguardia que no está tan lejos de López Velarde:

Al borde del sendero un día nos sentamos.
Ya nuestra vida es tiempo, y nuestra sola cuita
son las desesperantes posturas que tomamos
para aguardar... Mas Ella no faltará a la cita.

(*Del camino*, XVI.)

Moscas de todas las horas,

....

de siempre... Moscas vulgares
de mi juventud dorada;
de esta segunda inocencia,
que da en no creer en nada,
de siempre... Moscas vulgares,
que de puro familiares
no tendréis digno cantor:
yo sé que os habéis posado
sobre el juguete encantado,
sobre el librote cerrado,
sobre la carta de amor,
sobre los párpados yertos
de los muertos.
Inevitables golosas,
que ni labráis como abejas—
—ni brilláis cual mariposas—;

pequeñitas, revoltosas,
vosotras, amigas viejas,
me evocáis todas las cosas.

(«Las moscas».)

LA LUNA, LA SOMBRA Y EL BUFON

I

Fuera, la luna platea
cúpulas, torres, tejados;
dentro, mi sombra pasea
por los muros encalados.
Con esta luna, parece
que hasta la sombra envejece.

Ahorremos la serenata
de una cenestesia ingrata,
y una vejez intranquila,
y una luna de hojalata.
Cierra tu balcón, Lucila.

II

Se pintan panza y joroba
en la pared de mi alcoba.
Canta el bufón:
¡Qué bien van,
en un rostro de cartón
unas barbas de azafrán!
Lucila, cierra el balcón.

(Nuevas canciones.)

También en torno al tema de la mujer, del amor y del erotismo me parece que quien se dedicara a examinar cuidadosamente esa obra con ojos frescos nos descubriría probablemente un Machado inesperado. Hay un erotismo modernista en Machado, con leves tendencias macabras, con tímidas nostalgias de la *femme fatale* y de la impávida diosa frígida baudelairiana o mallarmeana. Escuchemos:

Siempre fugitiva y siempre
cerca de mí, en negro manto
mal cubierto el desdeñoso
gesto de tu rostro pálido.
No sé adónde vas, ni dónde

tu virgen belleza tálamo
busca en la noche. No sé
qué sueños cierran tus párpados
ni de quién haya entreabierto
tu lecho inhospitalario.
... ...
Detén el paso, belleza
esquiva, detén el paso.
Besar quisiera la amarga,
amarga flor de tus labios.

(*Soledades*, XVI.)

Arde en tus ojos un misterio, virgen
esquiva y compañera.

No sé si es odio o es amor la lumbre
inagotable de tu aljaba negra.

Conmigo irás mientras proyecte sombra
mi cuerpo y quede a mi sandalia arena.

—¿Eres la sed o el agua en mi camino?
Dime, virgen esquiva y compañera.

(*Del camino*, X.)

Pero hay todavía más que eso. El Machado que tiene todas mis simpatías es el que se atreve a escribir:

Aunque a veces sabe Onán
mucho que ignora Don Juan.

Sobre todo porque ese Machado sabe al mismo tiempo mucho de lo que sabe Don Juan. Hay en *Juan de Mairena* una página espléndida sobre ese tema, en la que Machado se remonta por encima de los cultos y los contracultos de su tiempo, que siguen siendo en gran medida los del nuestro, y no sólo defiende a Don Juan, sino también a la sexualidad femenina, haciendo mofa del falocentrismo machista, de la sagrada familia y de la sacratísima reproducción de la especie. Hay además aquí y allá en la obra maliciosas señales del onanismo de su autor; pero de eso sí que sería ingenuo esperar algún comentario en la solemne crítica machadiana. Es una de las reglas más inflexibles de nuestra civilización: las estatuas no son nunca onanistas. Y, sin embargo, esa malicia onanista y donjuanesca de Machado sazona y enriquece su poesía amorosa. Ese mismo Machado que escribe en tono no sólo modernista, sino ingenuamente modernista, un poema como éste:

Un mesón en mi camino.
Con un gesto de vestal,
tú sirves el rojo vino
de una orgía de arrabal.

Los borrachos
de los ojos vivarachos
y la lengua fanfarrona
te requiebran, ¡oh varona!

Y otros borrachos suspiran
por tus ojos de diamante,
tus ojos que a nadie miran.

A la altura de tus senos,
la batea rebosante
llega en tus brazos morenos.
¡Oh mujer,
dame también de beber!

es el que nos ha dejado, en unos pocos breves poemas, la imagen insistentemente dibujada de Machado el Viudo. Esa figura es mucho más inquietante de lo que nos han permitido ver. Esa efímera historia de amor, secreta y casi escondida, entre una misteriosa adolescente y un poeta maduro que era ya figura pública, seguida de una larga viudez a la vez discreta y exhibida en bruscas confesiones reticentes, da la impresión de estar habitada de algún extraño y muy auténtico erotismo: un erotismo a la vez tan aceptado y tan poco militante como el de Lewis Carroll, y poblado como éste de suaves retratos puros de la angélica perversidad de las niñas, retratos castos y desazonantes que no provocan el escándalo ni el repudio, sino la aceptación respetuosa y conmovida de las complicaciones del alma humana. Leídos así, ciertos poemas amorosos de Machado cambian ligeramente de sabor. Resulta entonces menos sorprendente un Machado que pudo decir:

Porque una diosa y su amante
huyen juntos, jadeante
los sigue la luna llena,

o también:

¡Y día adolescente
—ojos claros y músculos morenos—,
cuando pensaste a Amor, junto a la fuente,
besar tus labios y apretar tus senos!

Pero sobre todo cobra así sabor el sentimiento de la viudez, y la imagen de la muerte que implica, el sentimiento incluso de la vanidad alucinatoria de todo ello, como en esta impresionante imagen:

A la revuelta de una calle en sombra,
un fantasma irrisorio besa un nardo.

Una gota de ese sabor valiente y sombrío, que emparienta a Machado más con la poesía de su tiempo que con la Castilla de su tiempo y por supuesto la del pasado, se encuentra, aunque sin duda diluida, en algunos de los poemas suyos que prefiero; por ejemplo, en la sencilla y rotunda rebeldía de éste:

Señor, ya me arrancaste lo que yo más quería.
Oye otra vez, Dios mío, mi corazón clamar.
Tu voluntad se hizo, Señor, contra la mía;
Señor, ya estamos solos mi corazón y el mar.

(*Campos de Castilla,* XXIII.)

O como en esta escena alucinatoria, tal vez excesivamente idealizada y suavizada, pero que tiene, si le prestamos un oído atento, la fuerza visual de una auténtica visión mítica, debajo de su velo sentimental:

Una noche de verano
—estaba abierto el balcón
y la puerta de mi casa—
la muerte en mi casa entró.
Se fue acercando a su lecho
—ni siquiera me miró—,
con unos dedos muy finos
algo muy tenue rompió.
Silenciosa y sin mirarme,
la muerte otra vez pasó
delante de mí. ¿Qué has hecho?
La muerte no respondió.
Mi niña quedó tranquila,
dolido mi corazón.
¡Ay, lo que la muerte ha roto
era un hilo entre los dos!

(*Campos de Castilla,* XXVII.)

Algo parecido podría decirse de este otro poema, más juvenil y tal vez por eso más atrevido, y también, por eso mismo, más abiertamente modernista:

Y era el demonio de mi sueño, el ángel
más hermoso. Brillaban
como aceros los ojos victoriosos,
y las sangrientas llamas
de su antorcha alumbraron
la honda cripta del alma.

—¿Vendrás conmigo? —No, jamás: las tumbas
y los muertos me espantan.
Pero la férrea mano
mi diestra atenazaba.

—Vendrás conmigo—y avancé en mi sueño
cegado por la roja luminaria.
Y en la cripta sentí sonar cadenas
y rebullir de fieras enjauladas.

Poema que toma todo su sentido por estar situado en el grupo de composiciones sobre la viudez y la nostalgia de la muerta incluido en *Galerías:* esa escena, con sus rasgos de fantasmagoría convencional, sería un ejemplo más de cierto aspecto efímero de un modernismo que nunca distinguió muy bien entre Dante y Edgar Poe, si no fuera porque ese demonio del sueño es el ángel más hermoso, y ese macabro fantasma del que el poeta se defiende, del que evidentemente quisiera librarse mandándole de una vez por todas a su mundo de sombra y olvido, ese tiránico e inhumano espectro que odia la vida y quiere arrastrarlo allá, a lo que se esconde afuera, a lo rencoroso, a lo inaceptable—esa larva es también la dulce niña ingrávida y bondadosa, de la que el poeta sólo nos deja saber, como en esas figuras femeninas de la ideología pasada que sacan de quicio a las feministas, que fue toda amor.

Diré aquí una vez más por qué pienso que la práctica y hasta la noción misma de las antologías es de una frivolidad disparatada en esta época nuestra que, en la poesía, ha dado más valor que ninguna otra a todos esos ecos, correspondencias, construcciones, crecimientos que escapan necesariamente en toda fragmentación, y más aún si es «selecta». Así, en *Galerías*, este poema que acabamos de citar y el que le sigue pierden lo mejor de su sentido si dejan de responderse y seguirse el uno al otro; e incluso si dejan de ser dos «galerías» de un mismo espacio. He aquí ese texto inmediato:

Desde el umbral de un sueño me llamaron...
Era la buena voz, la voz querida.

—Dime: ¿vendrás conmigo a ver el alma?...
Llegó a mi corazón una caricia.

—Contigo siempre... Y avancé en mi sueño
por una larga, escueta galería,
sintiendo el roce de la veste pura
y el palpitar suave de la mano amiga.

Es como si el poeta se apresurara a dejar constancia del otro aspecto de estas divagaciones necrofílicas, y a dárnoslo como conclusión: la misma aparición a la entrada del sueño, la misma voz con el mismo «Vendrás

conmigo», la misma mano con su misma autoridad. Pero también la lectura reciente del poema anterior deja traslucir la mano férrea tras la suave mano amiga, la cripta con jaulas y sonar de cadenas tras la escueta galería y el espanto de los muertos tras el roce de la veste pura. Por lo demás, la visión misma es lo suficientemente fuerte y rica como para que el poeta vuelva sobre ella, cambiándole incluso toda la iluminación, intentando agotar su sentido, y como para sugerirle un verso tan espléndido como el que abre este segundo poema.

* * *

Creo, pues, que hay, por fortuna, un Machado ambiguo gracias a cuyas muecas el poeta deja de pronto de parecerse a su propia estatua. Un Machado que participa en la perpetuación y hasta la invención de la imagen oficial de una España castellana, ruda y mística, divergente y privilegiada; una España excepción de la historia, salvada del horror de la historia, imperialista ella, nadie nos lo niega, pero por las buenas razones (o sea no por el dinero, sino por Dios), y bárbara, también nos lo conceden, pero por eso mismo reducto del hombre auténtico, etc. Pero un Machado también que tiene a través de esa visión vislumbres escalofriantes de otra imagen menos consoladora, pero más instructiva. Un Machado que comparte la idea tradicional de una literatura española populista y castiza, el culto del folklore, de la sencillez y de la claridad; que rechaza con notoria injusticia lo que cree ser el barroco y lo que llaman los excesos del modernismo—y a la vez practica ese modernismo en sus excesos mismos—. Que exalta la propia modestia sin notar hasta qué punto esa idea misma es contradictoria; que declara que «nunca persiguió la gloria» y a la vez ha dejado más autorretratos poéticos que ningún otro poeta de su país, incluyendo hasta su indumentaria («Ya conocéis mi torpe aliño indumentario»; efectivamente, en España es más conocido que el de Sofía Loren), y no sólo es el único poeta español que se ha atrevido a perpetuar su manera de vestir, sino que se atreve incluso admirablemente a chantajear a la historia, dictándole de antemano la imagen que ha de conservar de él: el poeta «en el buen sentido de la palabra, bueno». Que divulga la idea aceptada del amor: sentimental, falocentrista, monogámica y moralizante, desinteresado del freudismo naciente y de la crisis de la familia—y a la vez tiene la suprema valentía de desafiar, como López Velarde, la moral genesíaca de nuestra civilización, exaltando simultáneamente a Onán y a Don Juan.

Todo esto nos lleva al tema, no por obvio menos importante, de la ironía de Machado. Como a Lewis Carroll, su sabiduría vital, en la que tiene sin duda un papel importante la sabiduría erótica, le lleva al su-

premo descubrimiento de la guasonería poética, como diría Juan de Mairena. Pienso que mi generación ha repetido a veces la imagen oficial de Machado, obviamente por inercia y como una idea recibida. Pero si le ha quedado de él alguna huella viva e involuntaria ha sido ante todo la de Juan de Mairena y de Abel Martín. Machado cumple todas las promesas de su ambigüedad cuando se desdobla como Fernando Pessoa y saca de sí mismo los irónicos poetas que por fin harán todas las diabluras soñadas por los ángeles transparentes de su buena voluntad. Pero la ironía misma de Machado es desconcertante: es increíble hasta qué punto convive con los prejuicios más divulgados e inanalizados. El mismo poeta que nos dice:

Confiemos
en que no será verdad
nada de lo que sabemos,

es el que sigue insistiendo en la verdad del estilo llano, de la sabiduría del pueblo, de la excepcionalidad de España. El mismo pensador que saca de un temprano Heidegger las enseñanzas más frescas y aladas: la «esencial heterogeneidad del ser», la prioridad de la existencia y la temporalidad, la revelación de que

El ojo que ves, no es
ojo porque tú lo veas,
es ojo porque te ve,

es también el que quiere hacernos creer que Heidegger era Unamuno y hasta que la modernidad era Azorín. Pero lo curioso es que todo esto no quita nada a la gracia, a la imaginación y a la sabiduría de Abel Martín y de Juan de Mairena. Si la prosa y las ideas de estos hijos alucinatorios de Machado son ya un delicioso vértigo de superposiciones, su poesía nos pone frente al colmo de la ironía y la ambigüedad, esta vez «objetivas». Puede pensarse, en efecto, que lo más irónico de todo es que mucha de la mejor poesía de Machado no sea de Machado, sino de sus engendros. Pero no nos sintamos por encima del poeta a tan bajo precio: el poeta es allí más él mismo que nunca, y este rodeo es la suprema astucia del arte, cuyo meollo irreductible es la ficción y el engendro. Como el tímido Lewis Carroll y el gris Fernando Pessoa, también el irreprochable Machado tiene que reinventarse para reencontrarse. E incluso en condiciones a la vez más difíciles y más apremiantes que los otros dos, porque Machado era ya figura pública, era ya un poco estatua cuando inventa a sus heterónimos. Tal vez por eso, más a menudo que el ficticio Carroll y que los heterónimos de Pessoa, Martín y Mairena sucumben a veces a la influencia de Antonio Machado, esa figura tan

importante y tan poco cuestionada de su tiempo, y pierden entonces un poco del frescor de su gozosa libertad. Pero también por eso el salto a la ficción, que en un caso como el suyo es tanto más improbable precisamente por ser más necesario, resulta en Machado más inesperado y admirable. Que la identidad es ella misma alteridad, porque es empujada cada vez más allá de aquello que es identificado, al más allá donde aparece la identificación misma, esto no hacía falta que Machado nos lo explicara—y qué bien explicado—conceptualmente: lo dice su ficción con toda transparencia. Más que en la famosa fórmula de «la palabra esencial en el tiempo», es en el gozo y en la sabiduría de esa poesía doblemente inventada donde podemos verdaderamente ver la identidad (que es naturalmente alteridad) del tiempo de la significación y la significación del tiempo, que hace que significar sea siempre significar otra cosa y que ser significativo sea siempre ser otra cosa; la final astucia del arte, que sabe que la significación nos tiraniza, pero no está tiranizada por nada, ni siquiera por ella misma, y que el Ser tendrá siempre que escoger entre la insignificancia o la ficción, triunfando del riesgo renaciente y fatal de caer en la ficción insignificante. De ese riesgo, en el que seguramente estamos hoy hundidos más que a medias, es claro que Machado supo escapar. Pero no pensemos que fue por no haberlo tocado, por haber quedado en la resguardada roca identitaria, en el reducto de los valores intransmutables, en última instancia por haber sido español y haber confundido, por lo tanto, la realidad con la obviedad, por lo que escapó a nuestro espectral infierno. Enarbolar así un Machado tranquilizador que condena la otredad de nuestro tiempo (y de nuestro espacio) sin haber luchado con ella es acallar nuestro miedo al precio de su insignificancia.

TOMAS SEGOVIA

Hamburgo, 212
MEXICO 7 D. F. (México)

AQUEL TERRIBLE DOLOR DE CABEZA

Aquel terrible dolor de cabeza hubiese hecho infructuoso cualquier esfuerzo de seguir estudiando; además, la luz del flexo se iba haciendo insuficiente por momentos. Sin embargo, no tenía sueño y meterse en la cama tan pronto no hubiese hecho más que acrecentar la inquietud.

En aquel cuarto había estudiado durante varios años, pero al levantar la cabeza del libro todo le resultó ajeno: desde la reproducción del autorretrato de Van Gogh (en amarillo) hasta un póster de Mafalda dándole la mano a su hermano Guillermo. Tuvo la sensación de estar lejos, de no ser el mismo de aquella mañana. Entonces decidió dar un paseo.

Bajó las escaleras de su casa. «Es extraño—pensó—, esta mañana no era la escalera de caracol.» Se vio obligado a dar muchas vueltas hasta llegar al patio. Todo a su alrededor era inestable y aún hubo de apoyarse en la pared para no caer. El dolor de cabeza continuaba; ahora ya no era tan general, pero incrementaba su intensidad encima y detrás de los ojos. Las macetas del patio estaban borrosas. Al fin pudo salir a la calle. Aquel frescor dándole de golpe en la cara mejoró su estado de ánimo y ya más decidido comenzó a caminar. Pudo concentrarse y reconocer a Daniel, el sereno, que le dio las buenas noches. «Adiós, Daniel; hasta luego.» Anduvo mucho rato sin saber exactamente por dónde o por qué. Se sorprendió junto al río, y mirándolo tal vez pasó una hora. En aquel tiempo se amalgamaron muchos pensamientos: la pedrada que en la cabeza le dieron de niño en el pueblo; la sorprendente historia de un billete de tranvía saliendo de un gran aparato como una radio vieja; el destello de los focos de un fotógrafo; los chillidos de un loro asustado; los ruidos de una dentadura postiza; el chapoteo de un niño en un charco; pero, sobre todo, el color de los ojos de un toro agonizando.

Y ahora estaba allí plantado, a sus veintidós años, viendo cómo el agua se escondía bajo los ojos del puente. No existía el tiempo. Tal vez a su lado pasasen tres o cuatro personas, pero nadie reparó en nadie.

Se sintió contento de repente. Ahora no existían más que esos brillos que a veces dejan las foralas sobre las superficies del agua. Todo era lejano, sí, pero su intimidad se identificó con aquello que sus ojos

captaron en un instante. Fue un instante, es verdad, sin embargo, tuvo la sensación de que aquella alegría sólida e intimista era lo que siempre había deseado.

Pleno de aquella dicha no se dio cuenta que dos gotas de un líquido verde-viscoso caían de sus ojos por la parte externa. Era un líquido fluorescente y dos trazados verticales surcaron su cara. El dolor de cabeza desapareció por completo.

Echó a andar como un Lázaro contento hacia casa.

En el camino descubrió que una calle estaba cuesta arriba. Jamás en aquella ciudad hubo una calle en pendiente. Empezó a subirla y no notó el menor cansancio. Pero lo que realmente le sorprendió era que los edificios estaban inclinados siguiendo la pendiente de la calle y guardaban tan raro equilibrio, que lo extraño era que no se hubiesen estampado contra el suelo.

Se detuvo a contemplar mejor aquel espectáculo de unos edificios equilibristas cuando oyó un ruido semejante al que producen las botellas de champán al ser descorchadas, e inmediatamente obtuvo una visión perfecta de los adoquines del suelo y de la punta de sus zapatos. Los edificios torcidos y la calle empinada desaparecieron de su vista. En seguida notó la cara húmeda y viscosa. Se llevó las manos instintivamente allí donde la humedad era más intensa, y mil puntos diminutos y brillantes ocuparon el lugar que inmediatamente antes tuviesen el adoquinado del suelo y la punta de sus zapatos. Decidió no perder la calma y analizar fríamente aquella situación: había salido de casa con dolor de cabeza, había visto cómo el río se iba, había sentido un profundo bienestar y ahora notaba la cara húmeda viendo sólo algo que debería reconocer mirando hacia el suelo; sin embargo, su cabeza estaba erguida, por tanto, analizó: «Mis ojos han saltado de las órbitas y cuelgan por la cara». Se volvió y echando la cabeza hacia atrás pudo verse en un escaparate.

Sintió un profundísimo desaliento: resplandecía su rostro en una tonalidad verdosa y sus ojos pendían libremente por la cara a la altura de la boca con una dejadez insólita, colgados de una cinta blanquecina.

Antes que pudiese asimilar el fenómeno del que era sujeto sintió un gran picor en el ojo y vio cómo éste descendía unos centímetros, con lo cual ya podía metérselos en la boca. Se colocó delante de una farola y sin ningún esfuerzo los introdujo, con lo cual obtuvo una visión tan perfecta de la boca que dudaba, con bastante fundamento, que humano alguno tuviese una idea tan concreta de lo que era una boca por dentro. Pudo ver el color exacto de cada uno de los dientes, las caries que tenían, y además pudo ver las corrientes de saliva que los rodeaban. La lengua vista tan de cerca deformaba la idea que tenía de ella: era muy húmeda y de un color que nunca había captado tan en esencia. Al tragar

un poco de saliva, los ojos se le fueron hacia atrás; él no pudo hacer nada por evitarlo, y tal vez de estar libres se hubiesen atascado allá donde la angostura del paso lo hubiese permitido, pero por fortuna estaban sujetos a esas cintas blancas, que debían ser los nervios, y no se adentraron más que lo suficiente para producirle unas vivísimas náuseas. Al sentir tan desagradable sensación tiró con fuerza de las cintas, con lo que los ojos salieron fuera; mas antes de salir vio cómo la campanilla ascendía hasta dejar ver una zona de la garganta que le dio miedo.

Lo mejor era volver a casa.

El primer problema que hubo de resolver fue restablecer una visión normal, para lo cual cogió los ojos con las manos y los enfocó hacia adelante. Tuvo que cogerlos con mucho cuidado, pues además de proporcionarle una sensación muy extraña de viscosidad, los ojos se le querían escurrir de entre los dedos. Si los tomaba con demasiada fuerza para que no se le escapasen sentía un dolor bastante agudo, pero no en el sitio donde antes estaban los ojos, sino en el lugar que ahora ocupaban.

Los objetos no tenían una representación clara; éstos aparecían como si se proyectase una película sobre una pantalla ondulada y que, además, se moviese constantemente en todos los sentidos, ya que los ojos a cada paso oscilaban entre los dedos. Hasta cierto punto que las casas apareciesen onduladas era divertido, pero que temblasen ya no, puesto que eso le producía mucho mareo y unas ganas incontenibles de vomitar.

Se apoyó en la pared para no caer. Agachó la cabeza y por su boca salió un chorro líquido que pasó inmediatamente por debajo de los ojos sin tocarlos.

Como en aquellas circunstancias no podía caminar, se metió las cintillas entre los labios lo más cerca posible del lugar de donde arrancaban de los ojos. Así consiguió avanzar con cierta soltura.

Los vómitos le habían producido mucha sed. Pero en aquellas circunstancias, ¿cómo entrar en un bar? En el mejor de los casos hubiese tenido que explicar algo que ni él sabía. Continuó andando. Llegó a una plaza que tenía una pequeña fuente y se encaminó hacia ella; era una fuente de la que salía un chorro hacia arriba. Se agachó a beber, y al abrir la boca, los ojos cayeron sobre el surtidor siendo empujados por el agua. La visión entonces fue horrorosa, semejante a la que tendría un marino al ser engullido su barco por un gigantesco remolino, pero incrementada por el hecho de que junto con el agua los edificios giraron en todos los sentidos imaginables, y así vio cómo un jardín volaba libremente entre las estrellas, cómo las aceras se partían en pequeños trozos y eran impulsadas sobre las casas, cómo los semáforos se acoplaban a las ventanas, cómo los coches circulaban con las ruedas hacia arriba e iban prendidos de una calzada imaginaria. Desde lo alto, los ojos volvieron a caer sobre

el chorro, de tal manera que si no hubiese apartado la cabeza aquellas visiones se hubiesen repetido varias veces. Como la sed era muy viva intentó beber nuevamente, pero esta vez apartando los ojos con las manos hacia los lados.

Era necesario volver a casa urgentemente. Se metió los ojos entre los labios y anduvo.

Ya en su calle se escondió tras una esquina y sacó un ojo por ella para evitar encontrarse con Daniel. Subió a su casa. Lo único que quería era dormir. Se acostó. La poca luz que entraba por la ventana le impedía hacerlo, ya que los párpados no le servían para nada. Estaba muy nervioso, daba vueltas por la cama sin encontrar una postura que le satisfaciera. Era la primera vez que dormía alejado de sus ojos. Quiso aislarlos tapándolos con la mano. Todo resultó infructuoso. Ya cuando comenzaba a amanecer tuvo una brillante idea: se levantó y fue hacia la mesa, cogió una caja de cerillas muy grande y la vació, con unas tijeras hizo dos pequeñas muescas en un lado de manera que al cerrarla no comprimiese a las dos cintas, puesto que su idea consistía en meter los ojos en aquella caja. Cuando lo hizo volvió a tientas a la cama y se tapó.

IGNACIO COBETA

Parque Nueva Zelanda
Isla Cristina, 6, 3.º dcha.
MADRID

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas

EL LENGUAJE PROFANADO
("Terra Nostra", de Carlos Fuentes)

Ya en su primera novela, *La región más transparente* (1958), Carlos Fuentes presenta a uno de sus personajes, el intelectual Zamacona, llevando bajo el brazo, entre otros, un libro de su compatriota Octavio Paz: *El laberinto de la soledad;* homenaje a una identidad compartida, cita a uno de los mentores espirituales—el otro es Leopoldo de Zea—de esa generación que a comienzos de los años cincuenta comenzó a socavar con sus escritos el primer dogma transmitido por los padres de la Revolución: el nacionalismo.

El poeta-ensayista analiza el conflicto de la nacionalidad mexicana de un modo dialéctico, que va más allá de un intento de lúcido autoanálisis: De hecho, es una reflexión filosófica auténtica en tanto desarrolla una peculiar visión del mundo y establece los términos en conflicto en torno al «ser mexicano».

Al incorporar a su novelística el sistema de pensamiento de Paz, Carlos Fuentes—que no ha dudado en ratificar fuera de ella esta filiación—no *ilustra* directamente unas ideas filosóficas, sino que *explora* mediante una escritura imaginativa las múltiples posibilidades de esa ideología precedente. De ahí que el mero reconocimiento de la relación entre ambos escritores resulte insuficiente: La empresa del novelista, más ambiciosa en cuanto empresa del lenguaje, acabará asumiendo su propio significado para aparecer en una «nueva» aventura espiritual [1].

La región más transparente, como más tarde *La muerte de Artemio Cruz* (1962), intentaban desde unas estructuras narrativas diferentes —por ello sus resultados disímiles—la búsqueda del origen del mexicano actual en su historia, idea central de *El laberinto de la soledad.*

[1] Este término fue empleado por Simone de Beauvoir en su ensayo *El existencialismo y la sabiduría de las naciones,* respecto a lo que ella denominaba «novela metafísica».

Terra Nostra amplía ese nivel ideológico convocándolo hacia zonas más amplias, cuya línea de fuerza será la destrucción del sueño europeo que inventó la utopía de América [2].

1. Mosaico de plumas

El gran signo barroco que Fuentes reivindica para el lenguaje hispanoamericano [3] conforma en *Terra Nostra* una gran voluta en la que tiempo y espacio discurren animados en exclusiva por la propia dinámica del relato. Transgresión del orden lineal: La narración se inicia en un tiempo futuro, en el París de los últimos días del siglo XX, y concluye en la misma ciudad al alborear el nuevo siglo. En el centro de la espiral se inscribe el nódulo de otro tiempo histórico (en un espacio que le conviene): la España de Felipe II, empeñado en la construcción de El Escorial.

Ruptura de la apariencia de orden [4], fragmentación, tejido de plumas. Incluido en tres partes: EL VIEJO MUNDO, EL MUNDO NUEVO, EL OTRO MUNDO (que corresponden formalmente a los tres estadios del sueño utópico), los fragmentos, titulados cada uno particularmente («A los pies del Señor», «La nave», «El premio», etc....), ya no desarrollan siquiera aquella convención genérica de la novela, en la que los capítulos parecían indicar un orden (aparente): Trabajados casi como entidades autónomas (algunos, como los dedicados a los sueños, podrían constituir una narración condensada), sólo adquieren su sentido desde la contemplación de la totalidad del dibujo, cuando el relato haya (en su escritura) concluido.

Relato sobre relato, la escritura se asemeja a un palimpsesto en el que se combinaran lo oral y lo escrito: El monje Julián, confesor de la corte, *cuenta* a su interlocutor (el cronista Cervantes) la historia (inconclusa) de l(os) joven(es) náufrago(s). Esa relación comprende, además, los relatos de cuatro sueños (Pedro, Celestina, Simón y Ludovico); la leyenda de la creación según la mitología nahuatl, que un viejo jefe cuenta al joven que ha soñado con América, y los manuscritos de dos de las botellas (el tercero permanecerá inédito como signo del futuro) que acompañan a los náufragos: El redactado por Teodoro, consejero del emperador Tiberio, y la relación anónima sobre un guerrillero me-

---

[2] *El laberinto de la soledad,* México, F. C. E., 1950. Los otros ensayos de Paz que influyen particularmente en *Terra Nostra* se irán indicando en sucesivas notas.

[3] Mario Benedetti: «Carlos Fuentes: del signo barroco al espejismo», *Letras del continente mestizo,* Montevideo, Arce, 1967, págs. 155 y ss.

[4] Desde los estudios de los formalistas rusos es conocido que las divisiones aparentes de la novela (capítulos, partes, etc.) no corresponden a las articulaciones del contenido. Constituyen un orden ficticio. *Vid.* Cesare Segre: *Crítica bajo control,* Barcelona, Planeta, 1970, pág. 86.

xicano, supuestamente ubicado en el futuro de una historia no cumplida fuera del relato mismo.

Pero al mismo tiempo, el cronista—que tiene que concluir la narración del monje cuando éste se embarque hacia la aventura americana—nos revela las intenciones de su (re)creación de la crónica de los últimos años de la vida del monarca español, como paralela a la de la escritura de otra obra, la que relata las aventuras de Don Quijote:

> «El caballero sólo seguirá viviendo en el libro que cuenta su historia; no le quedará más recurso que comprobar su propia existencia, no en la lectura única que le dio la vida, sino en las lecturas múltiples que se le quitaron en la realidad, pero se la otorgaron para siempre en el libro y sólo en el libro. Dejaré abierto un libro donde el lector se sabrá leído y el autor se sabrá escrito» (pág. 674).

Quedan así establecidas las relaciones entre literatura y realidad, explicitación del programa entre el proyecto de la obra y la obra misma: Tautología, artificio barroco [5]. La entidad de lo real es engañosa: Triunfa la escritura sobre la historia literal. El personaje novelesco puede ser más «real» que el personaje histórico.

Ficción total, *Terra Nostra,* rastrea, además, el proceso de la novela hispanoamericana [6].

La primera manifestación del barroco:

Los versos de Inés (sor Juana Inés) liberada de la cárcel de espejos a la que el Señor (encarnación del espíritu contrarreformista) la condenara:

> «(el barroco) ... es una floración inmediata: tan plena que su juventud es su madurez, y su magnificencia, su cáncer. Un arte, ... que como la naturaleza misma, aborrece el vacío: llena cuantos la realidad le ofrece. Su prolongación en su negación. Nacimiento y muerte son para este arte un acto único: su apariencia es su fijeza, y puesto que abarca totalmente la realidad que escoge, llenándola totalmente, es incapaz de extensión o desarrollo. Aún no sabemos si de esta muerte y nacimiento conjuntos puedan nacer más cosas muertas o más cosas vivas» (pág. 744).

Este renacimiento de la raíz barroca (a diferencia de aquella otra raíz de la mandrágora que sólo puede engendrar, a partir de la muerte, frutos de decadencia: El ocaso histórico de España) acabará por llegar a la plenitud, a través de un largo viaje, en sentido inverso al que realizara el primer lenguaje barroco americano: Del Nuevo Mundo a Europa, a su centro cultural: París.

---

[5] Severo Sarduy ha definido los caracteres de un «neobarroco» hispanoamericano cuyo concepto retórico difiere del barroco colonial, o el barroco europeo: «El barroco y el neobarroco», *América Latina en su literatura,* México, Siglo XXI, 1976, 3.ª ed.

[6] Octavio Paz: «Literatura de fundación», *Puertas al campo,* Barcelona, Seix Barral, 1972, páginas 15 y ss. Se trata de la introducción escrita en 1961 al número de *Lettres Nouvelles* dedicado a la nueva novela hispanoamericana.

«Quizá París era el punto exacto del equilibrio moral, sexual e intelectual entre los dos mundos que nos desgarraron: el germánico y el mediterráneo, el norte y el sur, el anglosajón y el latino» (págs. 765-766).

«La distancia fue la condición del descubrimiento», afirma O. Paz [7]: La imaginación, más aún que los sentidos o la memoria, conduce a estos desterrados en su París de fábula hacia un origen que trasciende los elementoos importados para fijarse en esas otras civilizaciones anteriores a la conquista.

«El exilio es un maravilloso homenaje a nuestros orígenes», interpreta Fuentes en uno de los pasajes de su novela: Carpentier, García Márquez, Cortázar; Donoso, Vargas Llosa, Cabrera Infante, han estado en París para descubrir América, «su» América, «nuestra» América. Desprendida del tronco español, la escritura hispanoamericana se convierte en escritura de otra realidad. La creaturas de la ficción (Esteban y Sofía, Buendía, Oliveira, Humberto el mudito, Santiago Zavala, Cuba Venegas) pueden reunirse por última (?) vez en ese imaginario cuarto de un hotel parisiense para entablar diálogo con Polo Febo, el personaje de Fuentes, en las páginas finales de la novela: Reconocimiento de una literatura que ha creado a unos seres, suyos propios, dotados para siempre de vida.

2. Todo es posible...

La proliferación barroca incluye una serie de materiales—no sólo a nivel de signo lingüístico—procedentes de muy diversos estratos culturales [8], que en el caso del personaje se resuelve en un vaciado de la presentación caracterológica para convertirlo en significante de las distintas unidades del discurso.

La división tripartita del relato tiene su correspondencia—fluctuante, no exclusiva—en esa triada inicial de los jóvenes náufragos cuya primera connotación los remite a un principio mítico: El del héroe cultural que se repite a través de los tiempos históricos:

«Una figura invisible, una trama tejida de arena y agua se dibujaba en todo el entorno del Mediterráneo: un destino común, encarnado siempre en tres personas, tres movimientos, tres etapas...» (pág. 714).

Unidad del mito que tiene su paralelo en la leyenda americana de Quetzalcoatl. Marcados externamente con las señales de su misión (la

---

[7] O. Paz: «Literatura de fundación», *op. cit.*

[8] S. Sarduy: *Ob. cit.*, pág. 170.

cruz de carne en la espalda, los seis dedos en pies y manos), hijos rebeldes, bastardos, serán siempre reconocidos por sus ejecutores [9].

Los tres jóvenes acaban siendo uno al final de la novela (final de un tiempo histórico y de los mitos que lo configuraron, inicio de un tiempo nuevo):

> «Tres hombres dándose las manos... forman un círculo y se aprestan a ser un solo hombre, como en el principio.»

Y ese uno (Polo Febo) combinará su aventura integrándose en su contrario, el principio femenino (Celestina). Unicos supervivientes de la derrota de su mundo, inician en el primer día del siglo XXI una unión que reconcilia al hombre con el otro, consigo mismo, a través del erotismo [10]:

> «Nos confundiremos con nuestro contrario, la madre, la mujer, la tierra, que también es una sola y sólo espera que nosotros volvamos a ser uno para volver a recibirnos entre sus brazos. Entonces habrá paz y felicidad, pues ni ella nos dominará ni nosotros la dominaremos. Seremos amantes» (pág. 396).

La triada de náufragos soporta la línea de la trama narrativa, esa espiral barroca que completa su dibujo, a nivel de una caracterización (que es, a su vez, ausencia de caracterización), con una serie de figuras (no de otra manera la podríamos denominar) extraídas de zonas previas a la novela, pero que ésta logra apropiarse para hacer de ellas algo distinto.

En su ensayo sobre la novela hispanoamericana, Fuentes afirmaba: «La historia de América latina es la de una desposesión del lenguaje: poseemos sólo los *textos* que nos han sido impuestos para disfrazar lo real; debemos apropiarnos los contextos» [11].

Esta apropiación puede realizarse:

1.º Utilizando «tipos» literarios de obras precedentes, como son: D. Juan, Celestina o Don Quijote. Dentro del lenguaje (barroco) de la novela revelan un procedimiento plenamente barroco: La metáfora [12].

2.º Símbolos, elementos de repertorios de diversa índole:

---

[9] En *Cien años de soledad*, de GARCÍA MÁRQUEZ, los treinta y siete hijos naturales de Aureliano Buendía llevan en la frente una cruz de carne que es el signo de su rebeldía. Serán por ella reconocidos y asesinados (sus ejecutores: las dictaduras y oligarquías). Fuentes añade al carácter mítico de los tres jóvenes una connotación revolucionaria similar que implica también la condición de bastardo.

[10] O. PAZ: *El arco y la lira* (1.ª ed., 1956), 2.ª ed. corregida y aumentada: México, F. C. E., 1967.

[11] CARLOS FUENTES: *La nueva novela hispanoamericana*, México, J. Mortiz, 1969, pág. 81.

[12] «Metáfora individual sustitutiva, en suma, de una categoría.» U. ECO: *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 1968, pág. 232.

a) Ya hemos visto que una de las manifestaciones (representaciones) del náufrago es el héroe cultural nahuatl Quetzalcoatl.

En la segunda parte de la novela («El mundo nuevo»), Fuentes describe la historia de este héroe cultural, cuyo nombre es fecha y máscara, haz de atributos contradictorios [13]. Sin embargo, respecto a la totalidad del relato, la figura se ve reforzada en la connotación de mediador (el tema del mito es la mediación), como «cifra del enigma» de las relaciones entre la dualidad y la unidad.

b) Cobra principal importancia la «idea arquetípica», manifestación del inconsciente colectivo, según Jung, de la diosa madre, que ya había aparecido en obras anteriores de Fuentes (la Teódula de *La región más transparente).* De ella decía Paz:

«No es extraña la obsesión de Fuentes por el rostro arrugado y desdentado de una vieja tiránica, loca y enamorada. Es el antiguo vampiro, la bruja, la serpiente blanca de los cuentos chinos: la señora de las pasiones sombrías, la desterrada. El erotismo es inseparable del horror, y Fuentes se sobrepasa a sí mismo en el horror: el erótico y el grotesco» [14].

«Tiránica, loca y enamorada», la reina Juana ha sido trasladada de su historicidad (escrito histórico, historia, texto impuesto) a un contexto cuyo valor simbólico la apareja a la señora de la muerte (la deidad blanca), a la vez que se le otorga atributo de eterna fecundidad; ella es la «madre de todos los reyes» y como tal se prolonga allende el océano a otra historia de amor y locura: la de Carlota, efímera emperatriz de México.

Otra idea arquetípica es la representada por Celestina. En este caso no ya un texto histórico, sino literario, es el punto de partida para la exploración de lo que hay detrás.

La Celestina vieja, el «tipo» literario símbolo del comercio amoroso, puede contrastarse con esa otra Celestina, que es simplemente la (re)encarnación de un eterno femenino significado en el amor puro que le fue arrebatado a la primigenia Celestina novelesca. Esta «nueva» Celestina es ya tan sólo el principio femenino con que tendrá que contar su opuesto (el principio masculino) para acceder a una plenitud originaria y original.

3.° Figuras del repertorio histórico: Felipe II.

Tomado en un primer sentido como personaje de una historiografía que le identifica con la leyenda negra de la Contrarreforma, como ocurría

---

[13] O. PAZ: *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo,* México, Mortiz, 1967, pág. 130. *Vid.* también LAURETTE SEJOURNÉ: *América Latina. Antiguas culturas precolombinas,* vol. 21 de la *Historia Universal* editada por Siglo XXI, Madrid-México, 1971.

[14] O. PAZ: «La máscara y la transparencia», *Corriente alterna,* México, Siglo XXI, 1968.

en el personaje de Juana, esos rasgos son manipulados por el escritor para, reforzando la línea simbólica del tipo, ofrecernos todo un concepto en torno a la historia:

> «No prestéis atención o crédito, así, a lo que otros te cuenten... ni creas en las simples y mentirosas cronologías que sobre esta época se escriben en beneficio de la lógica de una historia lineal y perecedera; la verdadera historia es circular y eterna...» (pág. 657).

De ahí que doña Juana se convierta en «madre» de Felipe II y que éste reprima la revuelta de los comuneros o vea, no sin espanto, que existen otras tierras allende el océano por descubrir. Contranovela histórica, todos los datos de una historia que fue son escritos para informar lo que no se dijo:

> «La historia verdadera quizá no es historia de hechos o indagación de principios, sino farsa de espectros, ilusión que procrea ilusiones, espejismo que crea en su propia sustancia» (pág. 703).

Y con tono de farsa, retorcido horror de muertos que siguen viviendo, contemplándose en el espejo deformador de su entidad (ese Felipe que se mira desconcertado una y otra vez: imagen de la decadencia metaforizada de su propia persona a la sociedad toda: a los reinos que gobierna con omnímoda autoridad). El pasado podría ser futuro, pero los caminos están cerrados. Felipe remonta la escalera guiado por el fantasma: sus opciones (semejantes a las posibilidades rechazadas por el protagonista en *La muerte de Artemio Cruz)* están condenadas al fracaso.

3. La isla feliz

«... América, antes de ser descubierta, ya había sido inventada en el sueño de una búsqueda utópica, en la necesidad europea de encontrar un *là bas,* una isla feliz, una ciudad de oro» [15].

Terra Nostra es la escritura del rechazo de esta utopía, que en otros escritores hispanoamericanos era todavía imaginación de posibilidades (Asturias, Carpentier, Rulfo, García Márquez).

Partiendo de la convención literaria de lo utópico [16], Fuentes pone en marcha el mecanismo de disolución por el que la utopía americana queda reducida a un proyecto histórico incumplido.

[15] C. Fuentes: *La nueva novela...*, pág. 68. Idea que ya había sido expuesta por Alfonso Reyes en «El presagio de América», conferencia dada el día 14 de abril de 1932 en la Asociación Brasileña de Educación. *Obras completas,* México, F. C. E., 12 vols., 1955-1960, vol. XI. También en el mismo volumen se pueden confrontar otros aspectos sobre la utopía, reunidos bajo la denominación «No hay lugar», págs. 335-389.

[16] Northrop Frye: «Variedades de las utopías literarias», *La estructura inflexible de la obra literaria,* Madrid, Taurus, 1973, págs. 151-182.

El punto inicial de toda literatura utópica lo constituye la crítica de la sociedad (del autor). Fuentes hace una crítica de la sociedad en la que nace la idea de América (en su vertiente española, que es, por otra parte, la sociedad del—supuesto—autor del relato [el cronista Cervantes]): «Nosotros somos hijos de la Contrarreforma y de la Monarquía universal» [17], describiendo su comportamiento de un modo ritual: Centrado en la construcción del inmenso monumento que habría de perpetuar el supremo gesto de una feroz decadencia.

Frente a una actitud (exacerbación barroca que Fuentes transcribe por medio del lenguaje barroco) personificada en la real persona, las inquietudes de los hombres (que podrían encontrar su «territorio» en América, el Mundo Nuevo) aparecen vinculadas a una idea que toma forma a través del sueño. A nivel de escritura este sueño está ya monopolizado por el narrador (Felipe), que—relatándolo sucesivamente a una segunda persona—se encargará de destruir sus posibilidades: la sociedad arcaica de Pedro [18]; la liberación sexual de Celestina; la inmortalidad de Simón; el hombre como su propio Dios de Ludovico.

> «El mundo nuevo ya existe en la imaginación o el deseo de cuantos escucharon o supieron lo que dijo el tercer muchacho...» (pág. 626).

La historia del náufrago pone en marcha la empresa americana, que al hacerse realidad va revelando su fracaso:

Fracaso del elemento humano: Los conquistadores (Guzmán) se imponen a los utópicos puros; el fraile Julián (arquetipo de ciertos religiosos que supieron comprender la «otredad» de ese mundo nuevo), al que no le queda de su labor más que un resultado artístico, el estilo barroco y sus inmensas e hipotéticas posibilidades:

> «Guzmán buscará nuevos países por el deseo de oro y riquezas..., pero Dios y vuestro servidor Julián trabajamos para más altos fines. Amigo: ¿será el nuevo mundo, en verdad, el mundo nuevo desde donde se pueda recomenzarlo todo, la historia entera del hombre, sin las cargas de nuestros viejos errores? ¿Estamos los europeos a la altura de nuestra propia utopía?» (pág. 662).

El fracaso de la empresa es también de orden político:

> «El mismo orden que tú quisiste para España fue trasladado a la Nueva España; las mismas jerarquías rígidas, verticales; el mismo estilo de gobierno: para los poderosos, todos los derechos y ninguna obligación; para los débiles, ningún derecho y todas las obligaciones; el nuevo mundo se ha poblado de españoles enervados por el inesperado hijo, el clima, el mestizaje, las tentaciones de una injusticia impune...» (pág. 743).

[17] O. PAZ: «Literatura de fundación», pág. 17.
[18] Sociedad simplificada que es una de las convenciones de la literatura pastoril. FRYE, *ob. cit.*, página 171.

Pero, en último término, es el fracaso de una ideología—el erasmismo—desvirtuada en España, trasladada a América para allí cumplir un destino que trastrueca la posible unión en un «terrible encuentro»:

> «Piensas con tristeza que el erasmismo pudo ser la piedra de toque de tu propia cultura hispanoamericana. Pero el erasmismo pasado por la criba española se derrotó a sí mismo. Suprimió la distancia irónica entre el hombre y el mundo, para entregarse a la voluptuosidad de un individualismo feroz, divorciado de la sociedad, pero dependiente del gesto externo, la actitud admirable, la apariencia suficiente para justificar, ante uno mismo y ante los demás, la ilusión de la singularidad emancipada. Una rebelión espiritual que termina por alimentar lo mismo que decía combatir: el honor, la jerarquía, el desplante del hidalgo, el solipsismo del místico y la esperanza de un déspota ilustrado» (pág. 774).

Fracasado el proyecto histórico de la utopía americana, el mito del telos va a ocupar el lugar del mito del origen: los precedentes del estado utópico pueden ser los momentos catastróficos en los que la sociedad europea (y su prolongación americana) consume sus últimas energías al finalizar el siglo XX [19].

El ritual de la descomposición social llega a los límites de la parodia: Los sacrificios humanos en México, el carnaval perpetuo de Río, el machismo arrabalero de Buenos Aires, los procedimientos arteros de Moscú..., «el genio nacional» deformado en sus manifestaciones más delirantes.

Frente al tipo de literatura, en la que la utopía se canaliza hacia el tema del eterno retorno—a la catástrofe de la sociedad contemporánea y su final sucede un nuevo comienzo de la vida en «condiciones primitivas, como las de las primeras épocas de la historia» [20]—, Fuentes propone un comienzo fuera del tiempo histórico: El acceso a una armonía entre los principios contrarios—lejos del sacrificio y de la opresión engendrados por la dualidad—a partir de un encuentro erótico.

Idea doblemente revolucionaria: Aniquilamiento del orden existente; creación de un orden intemporal dentro del cual el ser sale de sí mismo para reconocerse en el «otro». Acción semejante al quehacer poético [21], epifanía del lenguaje liberado.

La novela de Fuentes ha de ser contemplada como un intento desmesurado de ruptura con un lenguaje producto de la conquista (y que él siente como opresor); a la vez que analiza la diacronía de ese lenguaje (el espíritu de la Contrarreforma y la creación de la idea de América,

---

[19] Se relaciona con los relatos denominados de «ciencia-ficción», que son una de las direcciones posibles de la literatura utópica en relación a este mito. FRYE, *ob. cit.*, pág. 156.

[20] FRYE, *ob. cit.*, pág. 175.

[21] «Poemas y mitos coinciden en transmutar el tiempo en una categoría temporal especial, un pasado siempre futuro y siempre dispuesto a ser presente, *a presentarse.*» O. PAZ: *Claude Lévi-Strauss...*, pág. 57.

que es, a la vez, creación de su nombre), propone la fundación de otro lenguaje cuya imaginación mítica radica en un origen distinto al que un día le fue impuesto.

Sin embargo, podríamos interrogarnos, al final de su lectura, si esta multiplicidad barroca, este intento de abarcar la realidad totalmente, no acabará siendo la negación de la vida: un infinito contemplarse en el espejo que nos devuelve la imagen de un lenguaje vacío.—*MARIA TERESA FERNANDEZ MUÑOZ.*

LA PERSPECTIVA PLURAL EN DOS NOVELAS DE ELENA QUIROGA

El cambio repentino de perspectiva es uno de los rasgos más interesantes de la novelística de Elena Quiroga. Esta técnica se manifiesta ya en su segunda novela, *Viento del Norte* [1]. En esta obra encontramos una transformación imprevista de la voz del narrador omnisciente en la de las cosas inanimadas. Dice una silla, por ejemplo: «Yo sostuve la espalda cansada de tu padre cuando volvía de la caza, y sobre mis brazos apoyó los suyos aquella... mujer que fue tu madre. De pequeño tú brincaste sobre mi recio asiento. Ahora vendrá tu hijo» (pág. 26). Hacia fines de *La última corrida* [2] se ve otra transición semejante al entrar la voz del narrador para aconsejarle y advertirle a Manuel Mayor: «Nadie te puede ayudar ahora, Manuel» (pág. 210). «Retírate, retírate, Manuel, retírate, retírate. Retiro. Retírate» (pág. 213). De cuando en cuando emplea Quiroga esta técnica para adentrarse más en el pensamiento de algún protagonista o para enfocar de una manera distinta sus problemas.

Hasta este momento, empero, no ha escrito la autora ninguna novela en que se vea más esta tendencia que en *Algo pasa en la calle* [3] y *Presente profundo* [4]. Aunque separados cronológicamente por casi veinte años, estos libros revelan la flexibilidad y la vitalidad que alcanza Quiroga cuando varía espontáneamente la perspectiva. No son sutiles las transiciones. Al contrario, los cambios entre las voces de la primera persona, la segunda y la tercera son elementos que constituyen el esqueleto estructural, de modo que el lector tiene que trabajar para entresacar cada voz si quiere comprender bien la novela.

---

1 ELENA QUIROGA: *Viento del norte* (Barcelona: Destino, 1951).
2 QUIROGA: *La última corrida* (Barcelona: Noguer, 1958).
3 QUIROGA: *Algo pasa en la calle* (Barcelona: Noguer, 1954).
4 QUIROGA: *Presente profundo* (Barcelona: Destino, 1973).

En *Algo pasa en la calle,* el narrador omnisciente salta constantemente de una perspectiva a otra, citando tanto los pensamientos de los personajes como sus conversaciones y sus parlamentos directos. Además, hay monólogos interiores que aparecen de cuando en cuando, invadiendo de una manera irregular la narración. Aunque son infrecuentes al principio, se hacen cada vez más importantes a medida que se desarrolla la trama. Cada personaje principal tiene, por lo menos, un monólogo, y algunos hablan con tanta frecuencia que sus voces alternan rítmicamente con la del narrador. Rara vez se permite una transición, porque Quiroga prefiere depender del contexto y de la tipografía para indicarle al lector los cambios. Los pensamientos de cada personaje, cuando son interpretados por el narrador omnisciente, aparecen entre comillas, igual que los comentarios expresados hace días o años por el difunto Ventura. Los monólogos directos de la familia de Ventura son presentados de dos maneras: o se ponen entre paréntesis o no se identifican así y sólo la mudanza desde la tercera persona a la primera indica el cambio.

Se puede dividir *Algo pasa en la calle* en tres partes basadas en el punto de vista, aunque no existen tales reparticiones en la novela misma. Los cinco capítulos que encabezan la obra tienen una unidad de perspectiva y constituyen la primera parte. Aquí, el narrador omnisciente se detiene alternativamente en Froilán, Esperanza, Presencia y un cura, sin permitir que ninguno hable por sí mismo. Sus pensamientos se indican siempre por medio de comillas. En estas noventa páginas, el lector se acostumbra a los ardides tipográficos que emplea Quiroga y recibe la información que necesita para seguir con éxito las maniobras intrincadas de las partes que siguen.

La segunda sección abarca los capítulos del seis al catorce. Aquí, el narrador omnisciente cede a veces a los parlamentos directos de cuatro personajes. Estos monólogos no constituyen una unidad ni hay indicación alguna de que el personaje se dirija a un público específico. De cuando en cuando son tan breves que es difícil llamarlos «monólogos». Sin embargo, estas declaraciones, separadas por medio de paréntesis o de espacios en el texto, son distintas de los pensamientos de los mismos personajes cuando son citados por el narrador. Su función es proveer una combinación artística de lo objetivo o lo subjetivo, porque tras ellas se vislumbran las ideas y las memorias más íntimas de los protagonistas, sin que el narrador omnisciente se quede demasiado lejos para explicar las lagunas y proporcionar una perspectiva alternativa cuando sea necesario.

Un monólogo típico es el de Esperanza. Aparece al principio del capítulo ocho y se separa del resto del texto por la ruptura entre los capítulos y por un espacio al fin. Sólo la primera porción del monólogo se

distingue de esta manera sin indicaciones tipográficas. Después de un breve pasaje de sólo cinco líneas, en las cuales el narrador sigue en tercera persona, la voz de Esperanza interrumpe de nuevo, ahora encerrada en paréntesis. Este alternar entre la primera persona y la tercera continúa por cuatro páginas, en las que el monólogo directo de Esperanza estorba seis veces al narrador. Así, Quiroga facilita que el lector vea la acción desde el punto de vista del testigo objetivo, el narrador omnisciente, al mismo tiempo que lo interesa en el drama psicológico que se desarrolla dentro de Esperanza.

No alternan así los parlamentos directos de todos los personajes. El monólogo de Asís ocupa por completo el capítulo diez. Tampoco aparece este tipo de variación dentro de cada capítulo. Los cambios evolucionan lentamente, atrayendo el lector poco a poco al patrón de perspectivas alternantes que dominará la última sección de los capítulos quince al dieciocho.

Cada uno de los capítulos que constituyen esta tercera parte contiene alguna modificación en el punto de vista. Estos capítulos se apartan de los anteriores no sólo por el uso cada vez más frecuente del cambio de la voz, sino también por la naturaleza de los cambios. Ahora hay una voz adicional que aparece de repente. Dos veces en los últimos capítulos entra la voz de la conciencia de los protagonistas, tuteándose a sí misma [5]. En el capítulo doce, Esperanza se acuerda con remordimiento de los últimos días de su matrimonio con Ventura: «(El esperó algún tiempo... Cuando suplicaste que no se divorciaran por la niña, él te dijo... Y entonces tú deseaste rabiosamente el divorcio. Y buscaste el mejor abogado)» (págs. 199-200). Tres capítulos más tarde una voz dentro de Agata le ruega que no sea tan rígida en su actitud hacia el padre difunto y que lo bese y lo toque un poco antes del entierro: «(Vuelve. ¡Vuelve! Dile algo a tu padre. Toca lo que le cubre... Vuelve. ¡Vuelve! ¿Qué importa lo que digan? Inclínate... Aunque no te haya querido nunca, no te marches así. Te pesará. Se volverá contra ti. ¡Vuelve, Agata!)» (pág. 276). Tales cambios inesperados quieren sugerir la voz de la conciencia de Esperanza y de Agata y revelan sutilmente lo profundo que es el sentido de culpabilidad dentro de las dos.

Es curioso notar que esta técnica anticipa la de Carlos Fuentes en

[5] Hablando de esta técnica, dice Phyllis Boring: «Quiroga's most innovative use of point of view in *Something's Happening in the Street [Algo pasa en la calle]* is the introduction of a second person. Later, Esperanza and Agata, while thinking of each other during their conversation, also mentally address one another in the second person. This is, of course, a very normal use of 'you' within a narrative, but Quiroga extends the use of 'you' in one passage where the narrator addresses the character in the second person. The passage occurs during Esperanza's thoughts about her divorce simultaneous with her phone conversation» *(Elena Quiroga* [Boston: Twayne, 1977], página 63). A mi parecer, no es la voz del narrador, sino la de la protagonista misma, expresando así la lucha dentro de su propia conciencia. No menciona Boring el segundo ejemplo aquí citado, al entrar la voz de la conciencia de Agata directamente en la narración.

La muerte de Artemio Cruz[6]. Fuentes despliega aún más el método para dar tanta importancia a la voz de la segunda persona como a las de la primera y de la tercera. No pienso insinuar que Fuentes le quitó a Quiroga la idea, porque es ésta una manera sumamente lógica de ilustrar la lucha que existe entre un personaje y su conciencia. Sin embargo, el uso que hace Quiroga de la técnica en 1954, ocho años antes que Fuentes publicara su novela, indica su temprano interés en la perspectiva como una manera eficaz de comunicar las actitudes subconscientes.

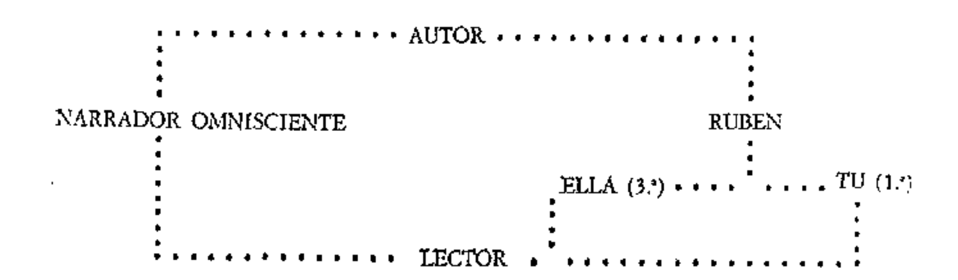
Tal vez sea *Presente profundo* la novela quiroguesca más complicada en cuanto a su punto de vista. En lo más básico, la obra alterna entre la primera persona y la tercera. Lo que complica más este esquema es que también aparecen variaciones dentro de las secciones narradas en primera persona. A veces este narrador se refiere a una conocida suya llamándola «Blanca» o «ella», mientras que otras veces la tutea directamente. El médico Rubén narra estos segmentos y aparece como personaje en las partes presentadas por el narrador omnisciente. He aquí entonces dos narraciones distintas intercaladas a lo largo de la novela.

Las secciones en primera persona se componen de un diario escrito por Rubén y tienen que ver con su relación con Blanca, una joven que se había suicidado siete años antes. Su propósito al escribir estas páginas es aclarar para sí los sentimientos que compartieron los dos hace años y expresar las emociones que siente él ante la muerte de Daría, otra mujer cuyo suicidio le ha devuelto a Rubén memorias de Blanca. Es interesante notar la actitud científica que piensa adoptar Rubén hacia esta investigación: «Debería empezar de una manera más rigurosa, más científica, objetiva en suma, anotar solamente lo válido. Estructura, análisis, referencias y todos los etcéteras vendrán más tarde; ordenaré estos apuntes, seleccionaré el contenido» (pág. 17). Poco después el médico tiene que acordarse de esta resolución: «Estas son notas para un estudio, no autopsicoterapia» (pág. 20). Cuando termina Rubén su diario, descubre que lo que ha hecho es precisamente lo que no quería hacer al empezarlo, pero también que se ha deshecho por completo de cualquier emoción que sintiera por Blanca.

El efecto total de esta técnica es de darle al lector la sensación de tener ante él parte de un documento que explica en términos personales el desarrollo de la trama, mientras que otra persona, el narrador omnisciente, ofrece su visión para llenar las lagunas que el médico o no quiere o no puede explicar. No es fácil clasificar esta obra, porque se combinan

[6] CARLOS FUENTES: *La muerte de Artemio Cruz* (México: Fondo de Cultura Económico, 1962). También, como dice Boring: «Michel Butor, exponent of the French new novel, is generally given credit for the creation of this use of second person in *La modification* (1957). Obviously, Quiroga's brief use of the technique antedates Butor» (Boring, pág. 63).

en ella tres tipos novelísticos: es novela epistolar y memoria; además, es novela escrita desde el punto de vista del narrador omnisciente. Se pueden dibujar gráficamente los varios niveles de narración:



Presente profundo comienza con la descripción que nos ofrece el narrador omnisciente del último día en la vida de Daría. Empieza en tercera persona: «Le molesta la voz del hijo» (pág. 9). Unas páginas después sigue con la descripción del ahogo: «El agua le entra en los ojos, los cierra» (pág. 15). En la página siguiente, la narración cambia de repente al relato de Rubén sobre sus esfuerzos para rescatar a Daría y poco después de como inició su diario. Cada vez que cambia la perspectiva comienza un capítulo nuevo, aunque resulta difícil determinarlo, ya que no tienen número los capítulos y no se intentan los párrafos. Sólo cuando termina un «capítulo» en medio de la página es posible asegurarse de que otro empieza. Totalmente, hay once de estos vaivenes de perspectiva en la novela.

Son intrigantes los contrastes entre las voces que emplea Rubén al relatar la historia de Blanca. No parece haber razón por la selección de segunda o tercera persona. Al contrario, el uso al azar de «ella» o de «tú» contribuye un sentido de espontaneidad a las secciones escritas por el médico: «Así te conocí» (pág. 21). «Tenías un *shock* intenso... Se trataba de ayudarte a vivir a ti» (pág. 29). «Estaba echada sobre la cama, vi por primera vez abiertos sus ojos azules» (pág. 30). «Sonreías, burlona... Eras tan discreta» (págs. 46-47). De cuando en cuando emplea Rubén las dos formas en una sola página, encerrando el parlamento directo a Blanca en paréntesis, de la misma manera que se encierran los monólogos en *Algo pasa en la calle:* «Hace tiempo que no me duele Blanca... (Ahora te digo adiós... Cortaste sin explicaciones... Yo tampoco te las pedí)» (pág. 110).

Claro que no se puede declarar que ésta sea la primera vez que aparece esta técnica en la literatura: Dickens, por ejemplo, escribe su *Bleak House* con una combinación de perspectivas en las que «The heroine's first-person narrative alternates by chapters with the author's third-

[7] BERTIL ROMBERG: *Studies in the Narrative Techniques of the First Person Novel* (Estocolmo: Almquist y Wicksell, 1962), pág. 56.

person account [7]. Lo que sí parece único en la novela de Quiroga es la adicional variación dentro de la voz de la primera persona.

Así se ve en *Algo pasa en la calle* y en *Presente profundo,* igual que en otros libros de Quiroga, la tendencia moderna de desviarse de lo que tradicionalmente eran los límites novelísticos. Algunos han criticado las complicaciones que introduce en su obra [8], pero por medio de sus experimentos literarios, Elena Quiroga se ha elevado al rango de novelista innovadora. Poco a poco va reconociendo el público el gusto que hay en las obras que le ofrecen al lector algún juego o alguna oportunidad de participar en el proceso de creación. Quiroga está al corriente de este movimiento, y así contribuye a lo mejor que ofrece la novela de nuestra época.—*MARTHA A. MARKS (Northwestern University. Dpt. of Spanish and Portuguese. Evanston, ILLINOIS 60201 [EE. UU.]).*

EN TORNO AL MUNDO NEGRO DE LYDIA CABRERA

Lydia Cabrera es la mejor y más valiosa investigadora del influjo africano en nuestra cultura. Su primer libro, *Contes nègres de Cuba,* traducido por Francis de Miomandre, fue publicado por la Editorial Gallimard, en París, el año 1936. Su obra narrativa puede dividirse en dos grupos: A) libros de imaginación y B) libros de investigación folklórica. Al primer grupo pertenecen *Cuentos negros de Cuba; Por qué...; Ayapá, cuentos de jicotea,* y numerosos relatos no recogidos aún en forma de libro. De entre sus trabajos de investigación citemos, en primer lugar, *El Monte* (la más completa y ambiciosa de sus publicaciones); *Yemayá y Ochún; La laguna sagrada de San Joaquín; Refranes de negros viejos; Anagó, vocabulario lucumí; Otán Yyebiyé, las piedras preciosas; La sociedad secreta Abakuá; Anaforuana* (ritual y símbolos de iniciación en la sociedad secreta Abakuá); *Francisco y Francisca, chascarrillos de negros viejos; La Regla Kimbisa del Santo Cristo del Buen Viaje; Itinerarios del insomnio: Trinidad de Cuba*—a este libro le dedicó Carmen Conde elogiosos párrafos recientemente—, y *Regla de Congo, Palo Monte Mayombe.*

Los títulos enunciados nos permiten ver cuál ha sido, en el campo

[8] Carlos de Arce Robledo, por ejemplo, declara: «En los últimos capítulos [de *Algo pasa en la calle*] reina el confusionismo en la mente de la escritora. No sé a qué vienen estos alardes absurdos en que se empeñan muchos autores. Sucede que al final se pierden y ya no saben por donde tirar» *(Virtud y Letras,* 16 [1957], 361).

de la investigación folklórica, la labor de esta autora: «estudiar la huella profunda y viva que dejaron en esta isla—Cuba—los conceptos mágicos y religiosos, las creencias y prácticas de los negros importados de Africa durante varios siglos de trata ininterrumpida» [1]. Sus escritos, resultado de una larga dedicación, nos ofrecen un ejemplo del sincretismo religioso de nuestros pueblos, de muchas de las equivalencias Oricha-Santo que se veneran en el Caribe y en el Brasil. Cuarenta años ha dedicado Lydia Cabrera a estudiar la presencia del folklore africano, ese legado «transmitido oralmente de generación en generación durante los siglos que duró la trata, conservado hasta el presente con fidelidad admirable por la población negra» [2].

Sobre *El Monte* ha afirmado Guillermo Cabrera Infante en una entrevista que Rita Guibert le hiciera con destino a su libro: «The best Cuban book of all time was written by a woman: *El Monte* by Lydia Cabrera. This book has been totally ignored everywhere, not because its author is a woman but because Lydia Cabrera has been in exile since 1960» («El mejor libro cubano de todos los tiempos fue escrito por una mujer: *El Monte,* de Lydia Cabrera. Este libro ha sido totalmente ignorado en todas partes no porque su autor sea una mujer, sino porque Lydia Cabrera vive en el exilio desde 1960») [3].

Lydia es una mujer de acusada personalidad, delgada, de manos inquietas que nos dicen tanto o más que sus propias palabras. Sus ojos juguetones ponen una nota de calor y simpatía en una conversación amena, siempre matizada por un humor pícaro, burlón e irónico. De regreso de Madrid, vive ahora en la ciudad de Miami; numerosas han sido mis visitas al apartamento que comparte con María Teresa de Rojas (en *Lydia Cabrera: Vida hecha arte* [4], transcribo muchas de nuestras conversaciones). Parte del mundo reflejado en sus páginas está presente en su pequeña y acogedora salita: mapas pertenecientes a la colección de cartografía cubana que poseían en la Quinta San José, en La Habana; grabados antiguos; muñecos y piezas del folklore afrocubano; un interesante *chicherekú;* una Virgen diminuta de rico manto de pedrería; el bello retrato de María Teresa, y sobre la mesa, esos numerosos animalitos que pueblan sus libros. Además, sus piedras, un arte más de Lydia, esas piedras que ella ha convertido en objetos artísticos.

Nuestra autora vivió en París, a donde fue a estudiar pintura (en 1930 se graduó de *L'Ecole du Louvre;* allí dedicó especial atención al

---

[1] LYDIA CABRERA: *El Monte,* Miami, Colección del Chicherekú, 1971, pág. 7.

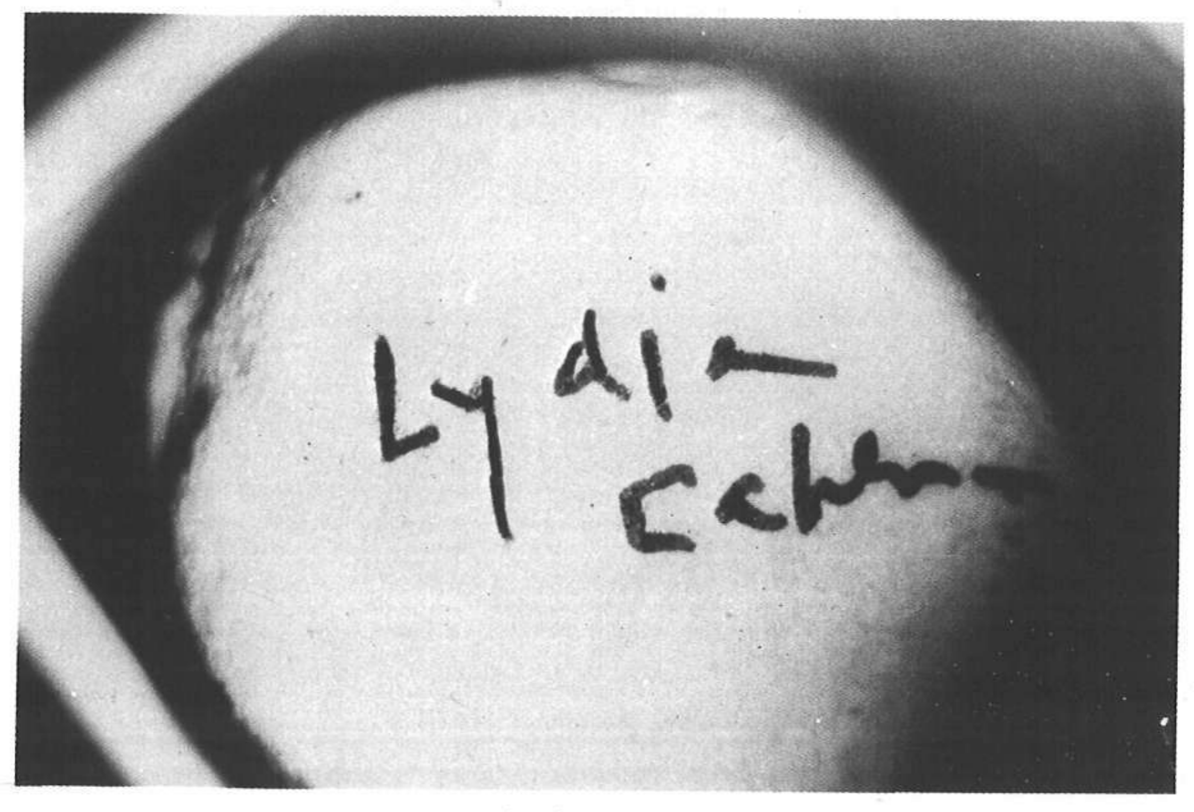
[2] LYDIA CABRERA: «Oye, Ogbó», *La Enciclopedia de Cuba,* San Juan-Madrid, Ed. Playor, tomo 6 (Folklore), 1974, pág. 349.

[3] RITA GUIBERT: «Guillermo Cabrera Infante», *Seven Voices,* New York, Vintage Books, 1972, página 380.

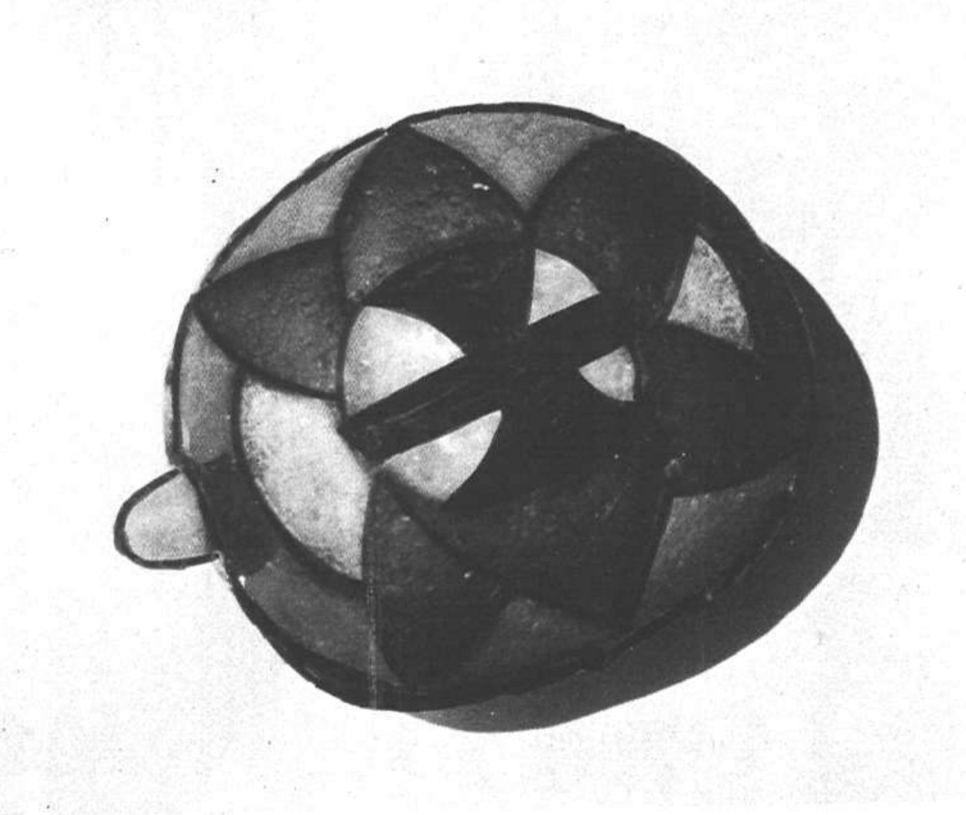
[4] ROSARIO HIRIART: *Lydia Cabrera: Vida hecha arte,* Madrid-Nueva York, Torres, 1978.



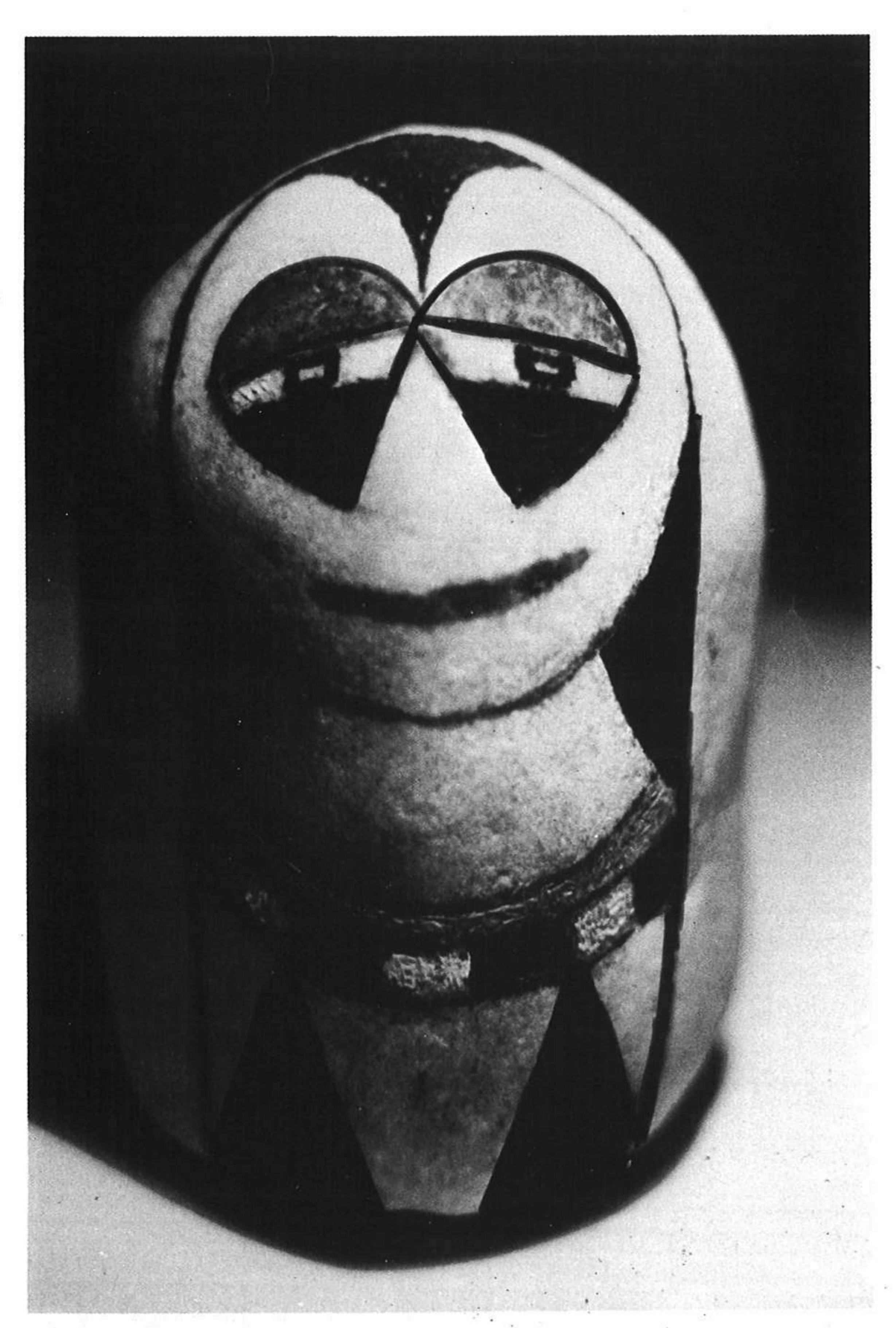
Lydia Cabrera, Rosario Hiriart y María Teresa de Rojas (Miami, enero de 1980).



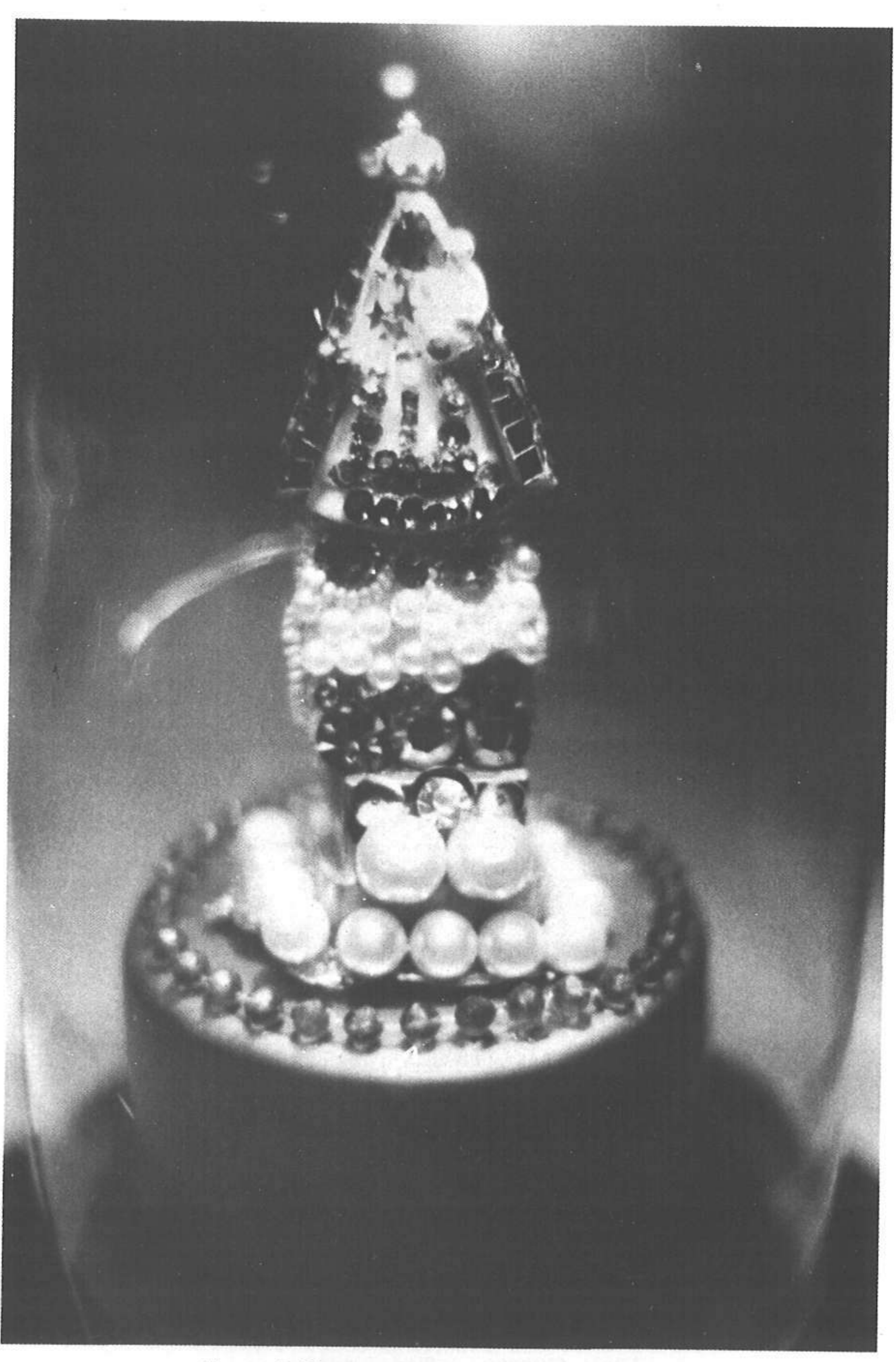
Autógrafo de Lydia Cabrera.



Hicotea, instrumento de brujería para traer «la mar allende».



LYDIA CABRERA: *«Piedra mágica».*



Yemayá, Nuestra Señora la Virgen de Regla (dios orichá del panteón Yucumí).

arte y las religiones orientales), gran parte de los años comprendidos entre la primera y la segunda guerra mundiales. Epoca de búsqueda de una nueva orientación espiritual; el redescubrimiento de lo autóctono, lo nativo. En España podemos mencionar, como ejemplo de esa corriente, al *Romancero Gitano,* de Federico García Lorca (gran amigo de Lydia. Del *Romancero,* el poema «La casada infiel» está dedicado a: «Lydia Cabrera y su negrita»). En el continente americano esta tendencia se transformaría en el criollismo. En los Estados Unidos, el *jazz* y sus intérpretes fueron reclamados en todos los escenarios y surgieron las obras de Marc Connelly y Eugene O'Neill, destacándose entre los poetas negros, Langston Hughes, Jean Toomer y Countee Cullen. En Hispanoamérica muchos escritores dirigieron también su autención a lo autóctono. Es precisamente en Cuba donde se producen los más destacados cultivadores del tema negro. Además de los estudios e investigaciones de Fernando Ortiz (cuñado de Lydia), debemos mencionar a Emilio Ballagas, las valiosas aportaciones de Nicolás Guillén, al puertorriqueño Luis Palés Matos y la conocida obra *Ecué-Yamba-O,* de Alejo Carpentier.

Lydia viajó por toda la isla, efectuando la mayor parte de sus investigaciones en La Habana, Matanzas y el pintoresco Trinidad. En un artículo que desde París escribiera Carpentier para *Carteles,* recuerda que por el año 1927, cuando él andaba «cazando documentos» para su *Ecué-Yamba-O,* se «tropezó» con Lydia Cabrera en un *juramento ñañigo* celebrado en plena manigua, en las cercanías de Marianao.

Contes nègres de Cuba aparece en París en 1936 (años más tarde y por insistencia de Gabriela Mistral, su autora los publicaría en español en La Habana). Jean Cassou habló con entusiasmo de este libro en los diarios parisienses, dedicando especial atención al «prodigeux d'images, de metaphores». Guillermo de Torre consideró que el valor esencial de esta obra está en «la nitidez con que sabe proyectar el mundo animista donde viven los negros». Para Carpentier, «los *Cuentos negros* de Lydia Cabrera constituyen una obra única en nuestra literatura»; opina que Lydia es el tipo de escritora a lo Selma Lagerlöf o lo Emily Bronte, «casi desconocido en América»; cree que estos relatos logran situar «la mitología antillana en la categoría de los valores universales» y «merecen plenamente el título de obra maestra» [5].

Según Fernando Ortiz, en su «Prejuicio» a *Cuentos negros,* Lydia supo «penetrar el bosque de las leyendas negras», su libro abrió «un nuevo capítulo folklórico en la literatura cubana». Esta mujer se adentra realmente en el folklore negro de nuestro pueblo y lo interpreta, para dejarlo en sus obras y por virtud de su pluma vivo para siempre, me-

[5] ALEJO CARPENTIER: «*Cuentos negros* de Lydia Cabrera», *Carteles,* La Habana, abril de 1936.

diante el empleo de variados recursos estilísticos. Muchos son los aspectos que podríamos destacar en su creación; ofreceremos aquí sólo unos apuntes sobre *lo religioso.* Debemos señalar que la actividad religiosa de los pueblos hispanoamericanos se ha desarrollado siguiendo dos direcciones fundamentales: la religión de los blancos y las prácticas religiosas del resto de la población. Los blancos han seguido, en su inmensa mayoría por tradición, la fe y liturgia de la Iglesia católica. En el pueblo mestizo, indio o negro, se ha producido un sincretismo entre las creencias católicas y las ceremonias de los pueblos indígenas o africanos correspondientes. En el Caribe, Cuba, la República Dominicana, Puerto Rico, Venezuela y también en el Brasil, el sincretismo religioso fue el resultado de la fusión entre la religión católica y los ritos heredados de la tradición africana. Lydia dice en *Abakuá* que «el término cultura suele no ser tomado en su concepción científica. Aun para la mayoría significa exclusivamente el grado máximo de instrucción y refinamiento que logra alcanzar un pueblo, no el conjunto de tradiciones sociales» [6]. Opina la autora que no puede comprenderse realmente a nuestros pueblos si desconocemos al negro.

En sus libros de imaginación está presente ese sincretismo religioso. En sus páginas, los dioses lucumí viven junto y dentro de las prácticas cristiano-católicas; hombres y bestias, figuras temporales y espíritus sobrenaturales, reflejan las «hondas influencias ejercidas por varios grupos étnicos africanos en la sociedad cubana». Lydia señala que de todos los dioses orichas del panteón lucumí que se adoran en Cuba, los más conocidos son: «Ochún, Nuestra Señora de la Caridad del Cobre, Patrona de Cuba; Yemayá, Nuestra Señora de la Virgen de Regla, Patrona del puerto de La Habana y de Matanzas—de todos los puertos—; Obatalá, la Virgen de las Mercedes; Changó, Santa Bárbara; Oyá, la Virgen de la Candelaria; Orichaoko, San Cristóbal; Ogún, San Pedro; Ochosí, San Norberto; los Ibeyi, San Cosme y San Damián; Orula, San Francisco; Obamoró, Jesús Nazareno» [7]. Los colores aparecen asociados a los dioses: «el género rojo de Changó», «la tela azul de Yemayá», «el amarillo de Ochún», «el paño morado de Ogún», «el verde de Orula», «el carmelita de Odaiburukú», «el blanco de Obatalá». Hicotea es quien trae «de mar allende» la brujería «escondida en sus pupilas», el arte de curar con las hierbas, los palos y los cantos. El Ser Supremo es Babamí, «más viejo que el tiempo, está por encima de todos, y Changó por encima de todos los santos».

Cuentos negros de Cuba nos ofrece numerosos ejemplos de sincretis-

---

[6] Lydia Cabrera: «Liminar», *La sociedad secreta Abakuá,* Miami, Colección del Chicherekú, 1970, pág. 8.

[7] Lydia Cabrera: «Babalú Ayé», *La Enciclopedia de Cuba, op. cit.,* pág. 269.

mo religioso en un ambiente de maravillosa riqueza imaginativa, juego de símbolos, metáforas, música, baile y una sensualidad vigorosa y telúrica. En el cuenta «La vida suave» muere un negro; en el velorio, los amigos dan vueltas alrededor del cadáver: «E, caretejo vira, caretó. ¡Ay, careteya vira! Rezaron Padre Nuestro y Ave María. Cantaron: 'Embámbéle, embámbéle y tú-tú Bamba, embámbéle'».

—¡Ay, Imbariya, ta amimiam túmba, Aínbariya!
(Dios, mira mi hermano de cuerpo presente.)
Contaron historias los viejos hasta que cantó el gallo...» [8].

Hay ocasiones en que para darnos la fecha de determinados acontecimientos acude al calendario religioso-católico. Tigre no se comerá a Hicotea hasta el día de «San Isidro Labrador»; Serapio encuentra a «Cazuelita Cociná-Bueno» en la loma de Mambiala, «el Domingo de Ramos». El ambiente religioso y el paisaje aparecen penetrados por la sensualidad. A Changó (Santa Bárbara) «le gustó Ochún (la Caridad del Cobre) en la tierra de Ochún, la lucumí. La conquistó bailándole, y ella en seguida le dijo que sí y vivieron juntos. Y un día, Ochún le dice a su hermana mayor, Yemayá (Nuestra Señora de Regla): '¡Si vieras el negro que yo tengo, se te ponían los dientes largos!'» [9]. Yemayá era «mujer de Orula (San Francisco de Asís)» y estaba siempre celosa de Ochún. Orula vivía en un pozo, y «Ochún se metía en el pozo» [10]. Sensuales y atractivas son las negras y mulatas de estos *Cuentos,* y los negros, «hombres jóvenes, fornidos, elegantemente desnudos». Sensual es la negra Dolé, quien aun después de muerta ejercerá tal atracción sobre Capinche, que la noche del velorio, el negro, desesperado, «deshizo el sudario. Se echó encima del cadáver. La estrujaba, la besaba en la boca, era una culebra revolviéndose en el cuerpo de Dolé»:

«—¡Ah, cumari, mi cumari, que me gusta mi cumari!
¿Vamo a timbé, cumari...
... las mujeres, horripiladas, se cubrieron los ojos con sus mantos; y las que no tenían mantos, se subieron las faldas a la cabeza...» [11].

Lydia comunica al lector la sensación de que sus personajes viven en un estado paradisíaco colocado más allá del bien y del mal, donde, por supuesto, no existe el concepto del pecado. Recordemos los años de formación de la autora, sus estudios del arte oriental y sus religiones, especialmente el budismo, así como la herencia de los pensadores alemanes de aquella época, en su tentativa de sostener una religión sin dog-

[8] LYDIA CABRERA: *Cuentos negros de Cuba,* Madrid, Colección del Chicherekú, 1972, pág. 105.
[9] *Ibid.,* pág. 67.
[10] *Ibid.*
[11] *Ibid.,* pág. 90.

mas que los más liberales interpretaron como un acercamiento a las fuentes primitivas: el hombre debía estar unido a Dios no por medio de una iglesia, sino de una manera personal y libre. Hay en estas narraciones cierta nostalgia por el pasado, una especie de recreación o vuelta a los orígenes africanos, sus cultos fantásticos y sus conjuros mágicos, presentados en un ambiente de cantos lucumí, ritmos de danzas y provocadora sensualidad.

En sus libros de investigación folklórica ha procurado siempre «deslindar en el mapa místico de las influencias continentales heredadas, las dos áreas más importantes y persistentes: la lucumí y la conga (yoruba y bantú), confundidas largo tiempo por los profanos y que se suelen catalogar bajo un título erróneo e impreciso: «Ñañiguismo» [12]. Su labor no se limita a transmitirnos fichas acumuladas a través de los años; en estas obras predomina una intención estética, de ahí que Roger Bastide afirmara que en *El Monte* logró hacer de «un herbario de plantas medicinales o mágicas, un libro extraordinario, en el que las flores secas se convierten en danzas de jóvenes arrebatadas por los dioses y en el que de las hojas recogidas se desprende todo el perfume embrujador de los trópicos» [13]. Pierre Verger dice que con *Yemayá y Ochún* nos «abre un mundo encantado, el de las aguas primordiales, las saladas y las dulces, puestas por los lucumí bajo la potestad de estas divinidades» [14]. Leemos: «Sin agua no hay vida. De Yemayá nació la vida. Y del mar nació el Santo, el Caracol, el Ocha verdadero. El Santo que primero habló y le dijo a los hombres lo que podían hacer» [15]. Yemayá es quien dio a luz a la luna y al sol, de su vientre salió todo lo que existe y alienta sobre la tierra. Ochún, su hermana menor, a quien Yemayá «crió a sus pechos», es la dueña del río, del coral y del ámbar. Nos da los diferentes nombres de Yemayá, explicándonos que no hay más que una, «una sola Yemayá, con siete caminos». Ochún es también una y múltiple. Análoga explicación ofrece la Iglesia católica sobre las diferentes advocaciones de la Virgen María.

Explica cómo nuestros pueblos creen que la vida «hay que protegerla por medios mágicos, y que cuanto les ocurre, cuanto les preocupa o proyectan, lo consultan con el adivino: el Babalocha o el Babalawo». Cada persona está bajo la protección de un oricha; ahora bien, no se escoge al oricha, son ellos quienes eligen a los hombres. Destaca la importancia que tiene para los lucumí el sueño: «Eleguá provoca frecuentemente los sueños en sus hijos». Es el sueño el medio de comuni-

[12] *El Monte, op. cit.*, pág. 8.

[13] LYDIA CABRERA: «Prólogo» de ROGER BASTIDE, *Anagó, vocabulario lucumí,* Miami, Colección del Chicherekú, 1957, pág. 7.

[14] LYDIA CABRERA (contraportada: Pierre Verger): *Yemayá y Ochún,* prólogo y bibliografía de Rosario Hiriart, Madrid-Nueva York, Torres, 2.ª edición, 1980.

[15] *Ibíd.*, pág. 21.

cación que emplean los orichas, los espíritus, para «ponerse en contacto con los vivos, es decir, 'con el alma de los vivos'». Al ocuparse de la imposición de los *ilekes,* collares, vemos que éstos cumplen la misma función que en la religión católica le adjudican los creyentes a los detentes y escapularios: protectores contra determinados males o peligros. En la adoración a Yemayá y Ochún dedica especial atención a «las piedras». A las piedras se les transmite poder mediante un proceso ritual; estas piedras «han de estar vivas..., ha de verificarse que las anima una fuerza sobrenatural, la de un oricha. Pues hay *piedras muertas,* en las que no se encierra un poder inmanente» [16]. Cuatro son las piedras que sirven de base a Obatalá. Cuatro o seis a Changó. Siete son las de Yemayá y cinco las de Ochún. Yemayá y Ochún, como otros orichas, tienen sus platos y animales favoritos. En el capítulo final de este libro: «La entrega. El último rito. Itutu» [17], nos presenta a la muerte no como final, sino como continuación en otro plano de la vida. Existe una unidad entre el mundo de los vivos y los muertos, una especie de interacción donde los segundos influyen sobre los primeros, ayudándoles o castigándoles. De nuevo tenemos la misma relación entre lo que la Iglesia católica denomina: iglesia militante, iglesia purgante e iglesia triunfante.

Para concluir, digamos que Lydia Cabrera continúa la labor iniciada por Fernando Ortiz en cuanto a romper con los prejuicios de mal entendida cultura, que pretendían, y en ocasiones aún pretenden hoy, ocultar o no ocuparse de aquellos sectores menos cultivados de nuestra tradición, repudiando el llamado colonialismo cultural, que había mantenido una dependencia literaria y artística de Europa. Muchos consideran la obra literaria de esta mujer como «popular», acaso porque sus libros registran temas del folklore negro. En sus trabajos, lo popular es el resultado de largas y complejas reflexiones estéticas. Lydia consigue crear en cada uno de sus libros de investigación la estructura verbal adecuada capaz de dotar de calidad artística el contenido de su obra. Lo que realmente me interesa señalar es la transformación que la autora ha logrado darle a esos materiales de su experiencia, a los cuales, por virtud de su arte literario, ha dotado de una configuración de lenguaje que le permitirá conferirles cierta autonomía frente a la contingencia histórica, para lograr así extraerlos de la corriente del tiempo y preservarlos.

Lydia Cabrera, por medio de sus obras, nos lleva al conocimiento de la presencia africana en nuestra cultura, «presencia que no se manifiesta exclusivamente en la coloración de la piel». Nuestro pueblo es «heredero de dos legados culturales: el español y el africano». Sus

---

16 *Ibid.,* pág. 266.
17 *Ibid.,* págs. 342-359.

libros nos permiten llegar a una mejor comprensión de los valores y tradiciones populares, «demasiado evidentes para que puedan ocultarse, y demasiado interesantes como sujeto de estudio para ser rechazadas».—
ROSARIO HIRIART (134 Popham Rd. SCARSDALE, N.Y. 10583 [USA]).

EL OPTIMISMO DE "EL TUNEL", DE E. SABATO

Ernesto Sábato confesó hace ya unos años haber sentido miedo a morirse antes de terminar la última parte de su novela *Sobre héroes y tumbas* [1]. La razón de este miedo era, por lo visto, el que pudiera ser recordado como un escritor pesimista, defensor de una visión sombría de la existencia, que únicamente la última parte de *Sobre héroes y tumbas* sería capaz de disipar mediante su esperanzada afirmación de la solidaridad humana. Sin duda, creía Sábato que su temida fama nihilista sería debida a su hasta entonces única novela, *El túnel,* puesto que esperaba contrarrestarla con esa otra obra de ficción mencionada. Lo curioso del caso es que haya sido el autor, y no el lector, el que se identificara tan completamente con el amargo protagonista de *El túnel.* Los autores son generalmente los primeros en afirmar la infranqueable distancia entre su realidad de carne y hueso y la de los personajes de sus obras. Dando por supuesto que Sábato no estuviera fingiendo una dramática identificación con Castel con el fin de hacer una propaganda sensacionalista a su segunda novela, habría que haberle tranquilizado asegurándole que no había peligro de que *El túnel* produjera tal impresión de pesimismo o que, cuando menos, esta conclusión no era tan inevitable como él se temía. *El túnel,* en efecto, no es propiamente una novela nihilista, ni siquiera pesimista, sino más bien una novela que trata de un personaje nihilista y pesimista. La diferencia es notable y, creemos, nada difícil de señalar. Da pie incluso para caracterizar *El túnel* como obra en la que se condena eficazmente la actitud nihilista del protagonista; una novela en la que las relaciones humanas, en vez de ser desvalorizadas, son magnificadas mediante el ejemplo negativo de Castel: Sábato predica el bien con el ejemplo de la maldad de Castel, torsión semántica de probada eficacia.

Quizás haya escapado a la atención, o a la intención, creadora del

[1] En una entrevista publicada en la revista *Vuelo,* de Buenos Aires (mayo 1963), pág. 1. Citado por SOLOMON LIPP: «Ernesto Sábato: Síntoma de una época», *Journal of Interamerican Studies* (1964), 142-55.

escritor el que, al mismo tiempo que creaba a Juan Pablo Castel, estaba creando un Ernesto Sábato-autor-de-*El túnel*—por más que el escritor no se reconozca en esta versión suya—que no deja lugar a dudas acerca de la opinión que Castel debe merecer al lector. El autor textual adopta, en efecto, una postura de condena e incluso de desprecio del protagonista narrador.

Esa «persona» textual del autor es el llamado, siguiendo la terminología de Wayne Booth, su más conocido explicador, «autor implícito». El es quien tiene la última palabra en la novela y a él es a quien escucha el lector. Tal como lo ha explicado Wayne Booth:

> ... viajamos en compañía del silencioso autor mientras observamos, como desde el asiento trasero del vehículo, la manera de conducir, cómica o bochornosa o ridícula o malintencionada, del narrador sentado al volante. El autor puede guiñarnos el ojo o darnos con el codo, pero lo que no puede es hablar. El lector puede simpatizar con el narrador o deplorar su conducta, pero en ningún caso le acepta como guía de confianza [2].

La presencia y la intención de este autor implícito en *El túnel*—el verdadero interlocutor del lector, a pesar de que Castel se dirija a éste de manera aparentemente directa—se advierten fácilmente gracias a un contraste inicial entre dos afirmaciones del relato que, creemos, ningún lector deja de hacerse más o menos conscientemente. Confiesa Castel en una ocasión:

> Podría reservarme los motivos que me movieron a escribir estas páginas de confesión; pero como no tengo interés en pasar por excéntrico, diré la verdad, que de todos modos es bastante simple: pensé que podrían ser leídas por mucha gente, ya que ahora soy célebre; y aunque no me hago muchas ilusiones acerca de la humanidad en general y de los lectores de estas páginas en particular, me anima la débil esperanza de que alguna persona llegue a entenderme. AUNQUE SEA UNA SOLA PERSONA [3].

Al cabo de pocas páginas más de lectura ya sabemos que Castel está pidiendo bastante más que el entendimiento raciocinante del lector. Está pidiendo su comprensión cordial, su simpatía incluso; quiere que se identifique con él hasta el punto de ver la vida como él la ve, sentirla como él la siente y actuar como él actúa.

En contraste con ese deseo, Castel confiesa en la primera fase de la

[2] WAYNE C. BOOTH: *The Rhetoric of Fiction* (Chicago: Chicago University Press, 1961), pág. 300. La traducción es mía. El texto original es el siguiente: «... we travel with the silent author, observing as from a rear seat the humorous or disgraceful or ridiculous or vicious driving behavior of the narrator seated in front. The author may wink and nudge, but he may not speak. The reader may sympathize or deplore, but he never accepts the narrator as a reliable guide».

[3] ERNESTO SÁBATO: *El túnel* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1948). La edición usada es la séptima (1969), por cuyo número de página se hacen las demás citas textuales.

novela haber matado a una persona y al final de su relato el lector se entera de que el narrador está recluido en un manicomio: el relato resulta ser, pues, el producto de los recursos de un loco asesino, de un mera confesión crea entre narrador y lector se convierte, al llegar a la asesino que sigue estando loco. El distanciamiento instintivo que la primúltima revelación del texto, en una actitud de antipatía y de rechazo razonados: Castel aparece ahora al lector como un hombre abrumado por una sensibilidad patológica y traicionado por el exceso mismo de su razón, que, sin embargo, juzga las acciones de su prójimo de manera olímpica. La consecuencia de este sentir del lector es que fracase aparatosamente el propósito de comunicación, de identificación, que animaba a Castel. Como el lector sabe que Castel no es un hombre de carne y hueso, no se le ocurre achacar esta oposición entre deseo y resultado ni al narrador mismo ni a un inescrutable designio de la Providencia; su conclusión es que el responsable tanto del deseo de comprensión como del fracaso de ese deseo es el autor presente en el texto: un «personaje» que, por lo visto, da a Castel con una mano lo que le quita con la otra.

El texto está lleno de señales de este tipo que permiten descifrar —que fuerzan a ver—el designio del autor. Estas señales se encuentran tanto al nivel de los hechos relatados como al nivel de los dichos relatantes; es decir, tanto la actividad actora como la actividad narrativa dejan transparentar la intención de la mano que las creó.

El autor implícito parece querer asegurarse de que el lector en ningún momento confíe en la veracidad o la sensatez del narrador ni de que siquiera llegue a simpatizar con su manía de comunicación perfecta. Ello se evidencia en el comienzo mismo del relato:

> Bastará decir que soy Juan Pablo Castel, el pintor que mató a María Iribarne; supongo que el proceso está en el recuerdo de todos y que no se necesitan mayores explicaciones sobre mi persona (9).

Esta confesión inicial de Castel parece calculada—ha sido, en realidad, calculada—para establecer desde un principio un distanciamiento infranqueable entre lector y narrador. La confesión es un reto que parece decir: «Ni puedo evitar, lector, tu juicio condenatorio previo, puesto que te han predispuesto contra mí las noticias sobre mi crimen; ni vale la pena intentarlo en este momento. Te dejo, pues, con ese prejuicio que te has hecho acerca del pintor-que-mató-a-una-mujer.» El narrador acepta como inevitable la conclusión peyorativa ya establecida en la mente de los lectores y, por ello mismo, la convierte en inevitable.

A partir de este momento hay una profusión de señales que delatan la presencia e intención del autor implícito. Sin pretender agotar la noticia de todas ellas, quizá las siguientes muestras basten para confirmar

la dirección apuntada. Toda una categoría de señales se caracteriza por el hecho de que el significado literal de las palabras de Castel dificulta su propósito de comprensión y simpatía, en vez de facilitarlo. Así, por ejemplo, todos aquellos rasgos de su personalidad que revelan el desarreglo de sus facultades psíquicas: de algunas características personales Castel no tiene conciencia; de otras está perfectamente al tanto y o bien intenta inútilmente deshacerse de ellas o, sencillamente, se confiesa impotente para vencerlas. A este último grupo de rasgos conocidos, pero confesadamente insuperables, pertenece este tipo de afirmación:

> La experiencia me ha demostrado que lo que a mí me parece claro y evidente casi nunca lo es para el resto de mis semejantes. Estoy tan quemado que ahora vacilo mil veces antes de ponerme a justificar o a explicar una actitud mía y, casi siempre, termino por encerrarme en mí mismo y no abrir la boca. Esa ha sido justamente la causa de que no me haya decidido hasta hoy a hacer el relato de mi crimen (17).

Esta advertencia pone en guardia al lector contra futuras afirmaciones del narrador que, de otro modo, hubiera aceptado sin duda alguna. Del mismo tipo es esta otra observación:

> «¿Por qué—se podrá preguntar alguien—apenas una débil esperanza [de que alguna persona llegue a entenderme] si el manuscrito ha de ser leído por tantas personas?» Este es el género de preguntas que considero inútiles. Y no obstante hay que preverlas, porque la gente hace constantemente preguntas inútiles, preguntas que el análisis revela innecesarias. Puedo hablar hasta el cansancio y a gritos delante de una asamblea de cien mil rusos: nadie me entendería. ¿Se dan cuenta de lo que quiero decir? (13).

Naturalmente, los lectores son, por analogía, los rusos que no entienden el lenguaje de Castel; y, por referencia directa, los que hacen ese género de preguntas sensatas que él considera inútiles.

En cuanto a las características negativas de su personalidad, de las que el narrador no tiene conciencia, basten como botón de muestra los casos de inconsecuencia en la conducta de Castel—tanto la narrativa como la actora—, que debilitan la confianza y la simpatía del lector. Así: «Yo me pregunto por qué la realidad ha de ser simple» (59), dirá en una ocasión; sin embargo de lo cual, cuando María se resiste a contestar a su pregunta: «¿Te acostás con él [Allende]?» (83), él la apremia:

> —Es muy sencillo: tenés que decir *sí* o *no*.
> —La respuesta no es tan simple: se puede hacer y no hacer.
> —Muy bien—concluí fríamente—. Eso quiere decir que sí (84).

Basta con estos tres ejemplos para comprender que si Castel tiene frecuentemente ideas diferentes al resto de sus semejantes; si considera al lector como a un ruso a quien se le hablara en español, y si no hay consecuencia previsible entre sus opiniones y sus acciones, difícilmente puede el lector tener confianza en sus explicaciones.

Además del valor que tienen estas inferencias para aumentar la distancia inicial que separa al protagonista del lector, el autor «interviene» también a espaldas de su narrador, haciéndole que apostille su propio discurso con observaciones que lo desvalorizan: «Trataré de relatar todo imparcialmente—dice—, porque... no tengo la necia pretensión de ser perfecto» (14). Ese «trataré» seguido del inmediatamente sospechoso «imparcialmente» insinúa el carácter de intento fallido de la narración. En otra ocasión observa: «Me he apartado de mi camino. Pero es por mi maldita costumbre de querer justificar cada uno de mis actos» (22). Si Castel tuviera entera libertad para presentarnos un relato convincente, al darse cuenta de que se ha apartado de su camino, hubiera borrado de su manuscrito tal afirmación, sin permitir su lectura. Claro está que quien nos permite leerla es el autor, no el narrador.

Añádanse a lo anterior las ocasiones en que el recuerdo del narrador es implícita o explícitamente incompleto. Así, cuando Castel recuerda «preferentemente los hechos malos» del pasado (9); o cuando dice: «Lo curioso es que no recuerdo los hechos intermedios» (90); y también: «A pesar de que mi memoria es sorprendente, tengo, de pronto, lagunas inexplicables» (46); tipo de observación que culmina en el momento crucial en que se ve forzado a confesar:

> Los días que precedieron a la muerte de María fueron los más atroces de mi vida. Me es imposible hacer un relato preciso de todo lo que sentí, pensé y ejecuté, pues si bien recuerdo con increíble minuciosidad muchos de los acontecimientos, hay horas y hasta días enteros que se me aparecen como en sueños borrosos y deformes (120).

Para el propósito de Castel de ganarse la confianza del lector lo peligroso es que éste no sepa nunca cuáles son los momentos que el protagonista recuerda con minuciosidad y cuáles nada más que «como en sueños borrosos y deformes».

A los antedichos indicios de la presencia y la intención del autor en la narración de Castel hay que añadir los resultantes del contraste entre la actitud del protagonista y la de los demás personajes, que son claras alternativas suyas. No todos ellos se oponen a él según el mismo criterio: mientras que el marido, Allende, lo hace desde el punto de vista espiritual, el primo Hunter provee un contraste intelectual, y María, en cambio, brinda al lector la alternativa emocional.

Allende está dotado de una ceguera—porque no parece indicado decir que está privado de vista—que le permite la clarividencia espiritual de que carece Castel. ¿Quién no sabe de la teoría de Ernesto Sábato acerca de los ocultos poderes de los ciegos? No es el hecho de que sea Castel un pintor, y como tal eminentemente dotado de vista, el que determina la opuesta ceguera de Allende; sino la—para Sábato—obligada ceguera del marido, la que determina la excelencia de la vista de Castel. De haber creído Sábato que, por ejemplo, son los sordos quienes detentan poderes espirituales sobrenaturales, sin duda habría hecho que su protagonista fuera músico. (Desde luego, artista, para que pueda sentir su ansia de comunicación en forma distinta de la verbal; para que la palabra le resulte siempre ajena y reacia. Artista también porque para Sábato el artista es siempre «El Unico, por excelencia» [4], el loco que nunca se adapta). En cualquier caso, era imperativa una oposición física que reflejara la oposición espiritual de ambos hombres.

La serenidad de Allende está en contraste evidente con la insatisfacción del narrador. La confianza y la superioridad de aquél respecto a María—de quien Allende es capaz de observar que sus aparentes urgencias no son más que consecuencia de una impulsividad sin trascendencia—quedan también contrapuestas a la desconfianza y el sentimiento de inferioridad que ante ella experimenta Castel: éste duda de la sinceridad de todas las acciones de María y, sobre todo, les da una importancia desorbitada.

El momento de confrontación crítica de ambos hombres tiene lugar cuando Castel irrumpe en casa de Allende después de haber matado a María. Se ve entonces llamado «imbécil» e «insensato». Imbécil, porque cree revelar a Allende algo de fundamental importancia al afirmar que María era la amante de Hunter. El expletivo indica al lector o bien que el marido estaba ya al tanto de la conducta de su mujer, en cuyo caso el descubrimiento de Castel es impertinente y necio; o bien que tal afirmación es falsa de toda evidencia y que Castel se ha equivocado una vez más. En cualquier caso, la actitud de Allende indica la poca importancia que para él tiene la infidelidad de María, ya sea ésta cierta, ya solamente posible: su relación con ella estaba por encima de estas minucias.

Castel es llamado insensato, en cambio, cuando da a entender que acaba de matar a María. Allende no le tacha de asesino, ni siquiera de desalmado, sino de loco, porque, según él—y según el autor que por su boca habla; y, tras él, según el lector—, sólo a un loco (a alguien cuya locura consista justamente en un inhumano exceso de raciocinio) se le

---

[4] Ernesto Sábato: *Hombres y engranajes: reflexiones sobre el dinero, la razón y el derrumbe de nuestro tiempo* (Buenos Aires, 1951), pág. 107.

ocurre concluir, en vista de la posible infidelidad de María, que la solución indicada sea matarla: «Tengo que matarte, María. Me has dejado solo» (149). Con la muerte, Castel destruye no sólo la posibilidad de futuras infidelidades, sino, más importantemente, la posibilidad de otros momentos de amor y de comunicación, por muy intermitentes y transitorios que sean. Castel mismo, en uno de sus momentos más cuerdos, así lo confesará:

> Ahora que puedo analizar mis sentimientos con tranquilidad..., siento que, en cierto modo, estoy pagando la insensatez de no haberme conformado con la parte de María que me salvó (momentáneamente) de la soledad. Ese estremecimiento de orgullo, ese deseo creciente de posesión exclusiva debían haberme revelado que iba por mal camino, aconsejado por la vanidad y la soberbia (108-9).

Otro personaje cuya función consiste en hacer que el lector desconfíe de Castel y le enjuicie desde una perspectiva irónica es el primo Hunter. Este—adviértase la insinuación—autor en ciernes brinda al lector el esquema analógico que ilustra las peripecias de Castel: así como Don Quijote es un personaje paródico de los héroes de los libros de caballerías, Castel tiene todas las trazas de una parodia viva del héroe de las novelas policíacas. La trama que Hunter ha imaginado para su aún no escrita novela establece, además, un paralelo inescapable con la trayectoria de Castel, que, al matar a María, va a ser, al mismo tiempo, víctima y causante de su desgracia. Añádase a lo antedicho que la locura del ficticio detective ideado por Hunter es justamente su exceso de cordura razonadora, tal como le ocurre a Castel, y el alcance irónico de estas palabras del primo no puede escapar a ningún lector. Este tiene así ocasión—obligación, más bien—de observar a Castel con el distanciamiento que le permite la perspectiva de esa interpretación paródica y paradójica.

Finalmente, el autor implícito interviene a espaldas de su protagonista-narrador en la medida en que no permite que el lector enjuicie la conducta de María. ¿Está María enamorada de su marido? ¿Es María una consumada actriz? ¿Tiene varios amantes? ¿Es la amante de Hunter? Es imposible contestar a ninguna de estas preguntas de manera categórica sin más base que la ofrecida por el relato. El lector es mantenido en duda respecto de ellas para que su distanciamiento respecto de Castel sea apropiado: si el lector pudiera contestar afirmativamente a todas o incluso a alguna de las preguntas anteriores, tendría que convenir en lo acertado de muchas de las conclusiones de Castel y se haría imposible o muy difícil la simpatía que, por contraste, necesita María. Si, alternativamente, se le diera al lector la oportunidad de contestar nega-

tivamente a esas interrogantes, Castel no sería un loco razonador lo suficientemente consecuente como para escribir el relato, sino un tonto rematado, puesto que malinterpreta tan burdamente circunstancias paladinamente claras. El propósito del autor va por otros caminos.

La actitud de Allende perdería asimismo su significación de alternativa de la conducta de Castel si su estoicismo, su serenidad y su confianza en María tuvieran por objeto a una persona cuya conducta bien no merece tales sentimientos, en caso de ser culpable; bien los merece tan indiscutiblemente, en caso de ser inocente, que el sentirlos no constituya mérito alguno para el marido.

Al mantener al lector en la imposibilidad de decidir acerca del valor de la conducta y el pasado de María, el autor implícito le obliga a admirar la magnanimidad de Allende por contraste con la mezquindad de Castel; es decir, el autor manipula la sensibilidad del lector, inclinando el platillo de la balanza contra su protagonista. La manera en que el autor mantiene esta indecisión en la mente del lector muestra el alcance de sus manipulaciones a escondidas de su narrador: a raíz del primer encuentro en el parque entre Castel y María, ésta es descrita en términos misteriosos:

> Físicamente, no aparentaba mucho más de veintiséis años, pero existía en ella algo que sugería edad, algo típico de una persona que ha vivido mucho; no canas ni ninguno de esos indicios puramente materiales, sino algo indefinido y seguramente de orden espiritual (40).

La afirmación de María más adelante de que tiene miedo de hacer daño a Castel está también preñada de ocultas amenazas, que no se llegan a cumplir más que de manera forzosamente desconocida para María —a menos (y aquí está el misterio) que tenga capacidad visionaria.

Este mismo propósito de mantener la imagen de María desenfocada (o desenfocable) aparece en la confesión de ésta de un pasado turbio, lleno de «hechos tormentosos y crueles» de los que el lector no llega a saber nada; y en su apenas explorada aventura—¿de soltera, de casada?—con Richard, de cuya muerte se acusa, sin que se llegue a saber lo suficiente para hacerse una idea precisa de la validez de tal sentimiento. Pero la omisión más significativa en este sentido es la relativa a sus posibles amoríos con Hunter. Esta circunstancia precipita la decisión final de Castel de matarla. Sin embargo de ello, el lector no puede hacerse una idea precisa de la justicia (si no humana, al menos poética) de las conclusiones de Castel en esta materia. Todo el episodio está velado no sólo por el trastorno de la conciencia del narrador, sino por la manera misma en que Sábato obliga al actor a registrar en su mente los hechos que podrían esclarecer lo ocurrido. Las únicas oportunidades de

inferir la verdadera situación a partir de los hechos objetivos ocurren cuando, de vuelta del paseo al acantilado y acabada la cena, Castel oye unas palabras acaloradas que cruzan Hunter y María. El autor no permite que Castel—ni el lector—llegue a distinguir, desde lo alto de la escalera, las palabras dichas entonces. ¿Eran verdaderos reproches causados por los celos del primo? No se llega a saber.

Otro incidente acerca aún más peligrosamente al lector al punto en que parece posible establecer los hechos de manera categórica: Castel ve encenderse la luz en el cuarto de Hunter y no ve, en cambio, encenderse la luz en el cuarto de María más que mucho tiempo después. ¿Cuánto tiempo? ¿El suficiente para que el lector concluya, como lo hace el actor, que María es la amante de Hunter? No, a pesar de lo decisivo que resultaría el cómputo del intervalo, toda esta secuencia está puntuada por un tiempo subjetivo e inmensurable:

> Fue una espera interminable. No sé cuánto tiempo pasó en los relojes, de ese tiempo anónimo y universal de los relojes, que es ajeno a nuestros sentimientos, a nuestros destinos, a la formación o al derrumbe de un amor, a la espera de una muerte. Pero de mi propio tiempo fue una cantidad inmensa y complicada, lleno de cosas y vueltas atrás, un río oscuro y tumultuoso a veces, y a veces extrañamente calmo y casi mar inmóvil y perpetuo (144).

Fuera del tiempo determinable está también el instante en que Castel cree ver confirmadas sus sospechas:

> Desde mi escondite, entre los árboles, sentí que asistiría, por fin, a la revelación de un secreto abominable, pero muchas veces imaginado.
>
> Vigilé las luces del primer piso, que todavía estaba completamente a oscuras. Al poco tiempo vi que se encendía la luz del dormitorio central, el de Hunter... Ahora debía encenderse la luz de la otra pieza. Los segundos que podía emplear María en ir desde la escalera hasta la pieza estuvieron tumultuosamente marcados por los salvajes latidos de mi corazón.
>
> Pero la otra luz no se encendió.
>
> ... ...
>
> De pie entre los árboles agitados por el vendaval, empapado por la lluvia, sentí que pasaba un tiempo implacable. Hasta que a través de mis ojos mojados por el agua y las lágrimas vi que una luz se encendía en otro dormitorio (147-8).

Naturalmente, hubiera resultado fácil hacer que esa otra luz no se encendiera en absoluto. Ello ayudaría a pensar que, en efecto, María pasa la noche en el cuarto de Hunter. Mas no, según el texto, se enciende esa luz, y entonces la cuestión es saber cuánto tiempo ha pasado entre el momento en que aparece una en el cuarto de Hunter y el momento

en que se ve la otra en el cuarto de María: ese tiempo está marcado «por los salvajes latidos de mi corazón», nos informa Castel. No le hace falta al lector echar cuentas acerca de la rapidez con que late un corazón, ni tratar de saber cuántos segundos corresponden a cuántos latidos: el autor no dejará decir a Castel cuántos latidos llegó a contar. El que el lector no pueda sacar conclusión alguna de este incidente y el que Castel, en cambio, aunque tan ignorante de la verdad como aquél, lo haga sin apelación crea en el lector una reacción de sorpresa, de duda y hasta de indignación ante la injusticia que el protagonista está a punto de cometer. Consecuentemente, una reacción crítica hacia Castel, en vez de la identificación que él desea.

Gracias a la abundancia de señales de este tipo, la última palabra en *El túnel* no la tiene Castel, ni es consecuencia inmediata del discurso «casteliano», sino que la dice el autor implícito a pesar y tras el sacrificio de la voz narrativa. Gracias a la intervención de ese autor-en-el-texto, la novela, en vez de acabar en el nihilismo que decía temer Ernesto Sábato, el nihilismo del Castel que desespera de verse comprendido, inclina al lector a evitar su conducta, a rechazarla. Rechazo precario, porque el destino de Castel está pavorosamente cerca de ser nuestro confuso destino común—y de ahí los momentos intermitentes en que sentimos, vemos y creemos con el perturbado Castel—, pero en última instancia rechazo inevitable, porque la ayuda del autor implícito obliga a concluir que la peripecia del protagonista no es obligada; que la dificultad de comunicación entre los hombres no aboca a la desesperada conducta de Castel. Aunque la solución sea presentada implícitamente y de rechazo, no deja de estar clara y presente en *El túnel*. Sólo unos pocos años más tarde, Ernesto Sábato, como aclarando la idea subyacente de la novela, la cifraría en estas palabras:

> No estamos completamente aislados. Los fugaces instantes de comunidad ante la belleza que experimentamos alguna vez al lado de otros hombres, los momentos de solidaridad ante el dolor, son como frágiles y transitorios puentes que comunican a los hombres por sobre el abismo sin fondo de la soledad. Frágiles y transitorios, esos puentes, sin embargo, existen y aunque se pusiese en duda todo lo demás, eso debería bastarnos para saber que hay algo fuera de nuestra cárcel y que ese algo es valioso y da sentido a nuestra vida, y tal vez hasta un sentido absoluto [5].

Estos tenues y azarosos puentes que surgen inesperadamente entre dos personas no satisfacen al insensato Castel, un loco con afán de absolutos, pero sí, en cambio, a los demás personajes y, sobre todo, a

[5] *Ibídem*, págs. 127-8.

Allende, un hombre eminentemente cuerdo y razonable que, ciego, pero clarividente, brilla en el relato como un faro guía de nuestra precaria condición de verdadera ceguera.—*GONZALO DIAZ-MIGOYO (Dpt. of Romance Languages. Tufts University. Medford, Mass. 02155. ESTADOS UNIDOS).*

APUNTES SOBRE LA POSIBLE DESAPARICION DEL CINE

Hasta hace muy poco tiempo, la hipótesis parecía descabellada: el arte del cine, ya consagrado como tal, objeto de sesudos estudios sociológicos, históricos y estructuralistas; el poderoso medio de comunicación masivo, promotor de una civilización de la imagen, decisivo engranaje de la industria del entretenimiento, puede desaparecer. Y sólo ha cumplido ochenta y cinco años de vida.

«Arte del siglo XX lo llamaron ya en tiempos de Delluc y Riccioto Canudo, primeros teóricos del séptimo arte. Peligroso y anticipado bautizo, que involucra transitoriedad... El siglo XX está ya en sus finales y su más característico medio de expresión corre el peligro de ser efímero, a la inversa de sus hermanos mayores, milenarios y tenaces. Argumentos contrapuestos esgrimen los agoreros y los defensores de la perdurabilidad del cine. Y como suele suceder con éste, compleja e inestable ecuación de arte e industria, los datos económicos y técnicos son los más numerosos en la voz de los que anuncian la muerte del film.

Veamos, ante todo, algunas de las tesis optimistas. Muchas veces se anunció la muerte del teatro, precisamente ante la aparición del cine. El teatro ha sobrevivido, con sus propias adaptaciones a formas menos masificadas de entretenimiento, quizá con implantaciones más aisladas, pero conservando sus propios valores. Del mismo modo—se ha dicho—, el cine sobrevivió en la década del cincuenta a la invasión espectacular de la televisión, que llegó a modificar profundamente la estructura de la cinematografía al obligarla a cambiar de métodos de difusión, técnicas y hasta actitudes estéticas. Sin embargo, no debe olvidarse que la televisión es un medio técnico que contiene algunas características análogas al cine y que por eso mismo sus relaciones mutuas son mucho más complejas que las que mantiene con otras artes dramáticas o visuales.

De todos modos, la primera colisión entre ambos medios se produjo a partir de la década del cincuenta en América, con la rápida prolifera-

ción de estaciones y receptores de TV. La producción cinematográfica descendió casi a la mitad; la concurrencia semanal a salas cinematográficas a lo largo de una década (de 1946 a 1955) también se redujo a la mitad: de 90 millones de espectadores en 1946, a 45,8 en 1955 [1]. Entretanto, de una producción de 6.476 aparatos receptores de TV en 1946, se había pasado a 6.096.280 en 1952. Según el International Television Almanac, 49 millones de aparatos se encendían en los Estados Unidos en 1959...

La reacción que tuvo esta avalancha catastrófica en Hollywood —atenuado el pánico—fue variada. Una parte creyó que era un fenómeno pasajero; otra trató de pactar con el enemigo. La mayoría de los productores, al principio, trató simplemente de evitar que las películas se proyectasen por televisión, salvo las de más respetable antigüedad. Más tarde se vendieron lotes enteros de viejos films, lo cual a la larga se constituyó en un buen negocio. Menos sumaria fue la táctica de unirse al negocio de la producción televisiva. Los grandes estudios estaban en excelentes condiciones para producir material destinado a la pequeña pantalla no sólo por sus instalaciones técnicas, sino por su experiencia y su acervo en el rubro de guiones y libretos que era posible adaptar. A los pocos años, la mayoría de los sellos americanos (Columbia fue el primero) creó su propia empresa subsidiaria para producir y distribuir material de televisión: películas y «series». Casi siempre utilizaban temas ya rodados en sus estudios en otra época adaptándolos al nuevo medio.

Esta actividad, que aún continúa, se complementaba con la citada venta de viejos films; posteriormente se planearon acuerdos para definir la edad de explotación de una película, al término de la cual se entregaba a la televisión. Ese lapso fue disminuyendo, al tiempo que se instituía la práctica de la producción conjunta, por la cual un film se rodaba para ser estrenado en TV y posteriormente explotado en cines de otros países o a la inversa. En los últimos años, como se sabe, la televisión se ha convertido en un importante financista de películas, especialmente en Alemania, donde ha producido y exhibido las obras de los jóvenes realizadores nuevos (de Herzog y Fassbinder a Schamoni y Schroeter), y en Italia, donde la RAI ha hecho lo mismo y ahora capta a los grandes «monstruos», como Fellini y Antonioni, o en Suecia, donde Bergman ha dirigido varios telefilms luego remontados para la duración cinematográfica, como *Riten, Secretos de un matrimonio* y *La flauta mágica*.

Todas esas operaciones, al principio, compensaban algo las pérdidas

[1] La progresión fue la siguiente: 90 millones (1946), íd. en 1947 y 1948, 70 (1949), 60 (1950), 54 (1951), 51,4 (1952), 45,9 (1953), 49,2 (1954), 45,8 (1955). También el número de salas disminuyó: de un tope de 20.355 en 1945 se llegó a 14.613 en 1955. (Datos del *Film Daily Yearbook*. Nueva York, 1956.)

del enorme negocio de la explotación, pero no eran suficientes para enfrentar el cierre de salas, los crecientes gastos de producción para un número cada vez menor de películas y el complejo sistema de distribución en el exterior. En Hollywood, donde el fenómeno fue más temprano, los productores de cine eran conscientes de que había que combatir con medios novedosos a la imagen televisiva. El recurso primero y principal fue también el más pragmático: hacer películas que no pudieran pasar por televisión: más grandes, más anchas, más espectaculares, con color (entonces la TV era en blanco y negro) y con la mayor cantidad de recursos técnicos; más profundamente, se pensó en temas adultos o prohibidos por la moral televisiva.

De ese modo, revivió la antigua concepción de la pantalla triple, imaginada por Abel Gance en 1926 para presentar su *Napoleón*. El técnico Fred Waller en 1939 preparó el diseño de una proyección múltiple en una esfera, que debería ser un número atractivo en la Feria Mundial de Nueva York. Estas experiencias continuaron y puso a punto un espectáculo con once proyectores en un espacio circular, o sea, que cubrían 360 grados. El mismo Waller, con otros socios, entre los cuales estaba Merian Cooper, director y productor aficionado a los trucos (fue uno de los responsables del primer *King Kong*), creó el *Cinerama*, un espectáculo destinado a crear en el espectador una sensación de hallarse inmerso dentro de las imágenes.

El *Cinerama*, tal como se presentó en 1952, se componía de tres proyectores que cubrían una enorme pantalla curvada de 15,54 por 7,92 metros. El proyector del centro lanzaba su imagen al medio de la pantalla, el derecho sobre su parte izquierda y el izquierdo sobre la zona derecha. La superposición de las tres imágenes provocaba una línea difusa vertical entre ellas, que no podía coincidir exactamente y que en vano se trató de disimular con accesorios tales como «peines» vibratorios. El costoso sistema suponía asimismo la modificación de las cabinas para los proyectores, que debían ser mucho más grandes y situadas más adelante en la sala, nuevas instalaciones de sonido estereofónico con parlantes distribuidos por toda sala y, por supuesto, triples proyectores especiales para rodar las películas.

La empresa *Cinerama* subsistió algunos años, gracias a la novedad del espectáculo, con films de viajes, donde la mayor emoción eran las escenas aéreas o el vértigo de un *carrousel* lanzado a toda velocidad. Más tarde, se intentó hacer films de argumento (como *La conquista del Oeste*, 1962-63), pero pasada la curiosidad inicial, el costoso sistema dejó de interesar; pocas salas estaban dispuestas a la reconversión de sus instalaciones para escasas superproducciones, donde la única atracción

era el gigantismo y la sensación de «relieve» panorámico [2]. Para la producción cinematográfica, este único recurso espectacular era demasiado limitado para solucionar sus problemas. Es cierto que hubo un progreso técnico, el *Cinerama* que utilizaba una sola cámara y se proyectaba con un solo proyector, con película más ancha, de 70 mm. Pero aun esta modificación, que exigía menos costes a la exhibición, no se extendió a todas las salas.

Aún más efímero fue el auge del relieve. En 1952 se tornó a otro viejo invento, el cine estereoscópico. Este, en diversas variantes, se había explorado desde principios del siglo, y hacia 1935 se exhibieron como curiosidad films que superponían fotografías de dos colores, que debían observarse con gafas cubiertas también por mirillas de un color para cada ojo, verde y rojo. En cada ojo, según el color, se anulaba el correspondiente en la pantalla, con lo cual se reproducía la doble visión. Pero la fatiga del adminículo y la siempre difícil graduación de los colores, no estimuló su difusión.

Cuando se revivió en la década del cincuenta el recurso del relieve, el inventor, Milton L. Gunzberg, y el productor, Arch Oboler, recurrieron a un procedimiento más refinado que las imágenes rojas y verdes, que consistía en la polarización de la luz. El film en 3 D estaba constituido en realidad por dos películas simultáneas, cada una de las cuales se había fotografiado con luz polarizada a un plano (en uno vertical, en el otro horizontal). El espectador las veía a través de gafas convenientemente polarizadas y obtenía así la sensación de la doble visión, porque cada ojo recibía imágenes diferentes.

Puesto que la visión estereoscópica es natural en el hombre, resulta extraño que la reproducción de esta sensación en el cine no haya tenido la repercusión esperada. Curiosamente, ese realismo óptico no fascinó demasiado al espectador, quizá porque estaba acostumbrado a crear su propio «espacio» tridimensional a través de la imagen plana. Por otra parte, la imaginación tampoco brilló en los productos filmados en este sistema. Ninguno de ellos (salvo un interesante corto del canadiense Norman Mac Laren, *Now is the Time,* que exploraba con humor el fenómeno óptico) parecía capaz de profundizar ese espacio vital del relieve y su única preocupación consistía en acercar objetos a la nariz del espectador o arrojarle toda clase de proyectiles.

El 3 D fracasó aún más velozmente que el *Cinerama,* desapareciendo del mercado inaugurado estrepitosamente. Como técnicamente bastaba utilizar una de las dos copias rodadas para exhibirla en plano, varias de las películas realizadas en ese sistema se estrenaron en la forma tradi-

[2] Actualmente sólo se conserva como atracción en Disneylandia...

cional. Otro factor económico debe haber influido en este olvido: fabricar y distribuir lentes especiales y gafas para ver el espectáculo no compensaba el esfuerzo. En Moscú, sin embargo, funcionó durante algunos años una sala de cine en relieve donde no hacía falta montarse gafas: el efecto estereoscópico se producía en una pantalla especial formada por gran número de tirillas plásticas situadas a diferentes distancias. Pero ni aun así el relieve pasó a constituir una necesidad.

A pesar de estos fracasos espectaculares, el cine parecía empeñado en creer que su supervivencia como espectáculo consistía en pantallas más grandes que las que poseía la televisión. El *Cinemascope* fue entonces la solución más práctica y duradera, pues no tenía los problemas técnicos y de costes que limitaban la atracción espectacular del *Cinerama.* Sin llegar a las dimensiones de éste, ampliaba considerablemente la pantalla mediante lentes anamórficas que sucesivamente comprimían la imagen (en la cámara) y la expandían (en el proyector). Como la «anamorfosis» (explorada ya en 1931 y 1937) utilizaba la misma película de 35 mm., los costes de conversión de las salas eran mucho menores.

El auge del *Cinemascope* trajo consigo—dado su formato alargado—una modificación formal en el encuadre, que tuvo, por tanto, consecuencias estéticas. Desde sus orígenes, el cine había estabilizado el cuadro en una relación de 4 a 3, es decir, un coeficiente de 1,33, que había sido establecido por Edison a fines del siglo pasado. Esta proporción, respetada por más de cincuenta años (a pesar de los sueños de triple pantalla de Abel Gance y algunas sugerencias de Eisenstein, que hacia 1930 propuso una pantalla cuadrada, con imágenes variables de acuerdo a la composición del cuadro), se mantuvo, sobre todo, por razones de conveniencia: la reconversión de equipos era rechazada por la industria para evitar costes suplementarios.

Con el *Cinemascope* hubo grandes discusiones entre los creadores, que pensaban que su aumento lateral dificultaba el equilibrio de la composición y—al mismo tiempo—entorpecía la intimidad de los primeros planos. Sin embargo, las razones comerciales se impusieron, como siempre, y los realizadores y fotógrafos hallaron la forma de equilibrar con sentido plástico y dramático el espacio fílmico. Pero el cambio produjo otras secuelas, algunas penosas. Económicamente, el formato ancho fue aplicado a la película normal, por el simple expediente de alterar las ventanas de los proyectores con un «cache» que producía una relación semejante a la del *Cinemascope.* Los más perjudicados fueron los films anteriores a la innovación, a los cuales se «robaba» impunemente porciones horizontales de su imagen, alterando además sus proporciones originales.

Además de cortar cabezas o pies en las versiones falsamente ensan-

chadas, las proporciones de la película de 35 mm.—ya fueran comprimidas por la lente anamórfica o ampliadas directamente modificando su relación real—hacían difícil la conservación de la nitidez fotográfica al proyectarse en pantallas más grandes. Ello condujo a la fabricación de películas más anchas: 55, 65 y 70 mm. Durante algún tiempo reinó una considerable anarquía de formatos, provocando la resistencia de los exhibidores ante la variedad de opciones: *Cinemascope 55, Todd-A-O, Vista Visión, Panavisión* (esta última, una variedad del *Cinerama* de una sola película). El *Vista Visión,* patentado por Paramount, por ejemplo, fotografiaba la imagen con un negativo de 70 mm. y luego se lo copiaba en película de 35 mm., lo cual permitía gran nitidez y definición de detalles, pero también fue resistido porque requería cámaras especiales.

Con el tiempo, se hizo común la práctica de rodar algunas películas de gran envergadura en 70 mm., que luego se copiaban en 35 mm. o *Cinemascope* para el suministro de las numerosas salas que aún no estaban modificadas. Actualmente, el *Cinemascope* está casi totalmente abandonado y la norma es la pantalla ancha común con film de 35 mm. Pero se conserva—cuando el costo del proyecto lo permite—el uso de película de 70 mm. para salas especiales de estreno (un caso reciente es *Apocalypse Now)* y su reducción a copias de 35 mm. para el grueso de los demás cines.

Absorbido el nuevo formato y diversificadas sus tendencias a llenar el espacio con escenas épicas o largos diálogos a distancia, el cine prosiguió su camino, pero muchas cosas habían cambiado, además del tamaño de la pantalla. La década del sesenta se abrió a nuevas ideas y estéticas; el sexo, la política y las angustias existenciales se abrieron paso a través de una censura cada vez más permisiva. La industria, pasado y digerido el momento de la pantallas gigantes, supuso, con cierta razón, que el erotismo era una de sus bazas más fuertes contra el espectáculo familiar de la TV. Algunos años más tarde, a partir del estreno de *Deep Throat* (Jerry Gerard, 1972), el «pornofilm» pasó de los discretos canales de la exhibición clandestina a los circuitos más amplios de las salas «especiales» y, en sus versiones *soft-core* (en España, «S»...), a las corrientes distribuciones comerciales.

El considerable avance del erotismo cinematográfico (no limitado, por supuesto, a las burdas expresiones mercantilistas del sexo) fue seguramente un factor de prosperidad para el cine en la década del setenta. Pero también disminuyó su poder de taquilla a medida que se transformaba en algo accesible, un fruto menos prohibido. En años recientes, la industria del espectáculo cinematográfico probó todos los medios para atraer un público cada vez más evasivo. Al *hard-core* siguió la violencia sadomasoquista, el sensacionalismo sangriento y hasta el retorno a fórmu-

las del pasado: el film romántico con barniz moderno (*Love Story* y todas sus secuelas), el musical, el cine de «catástrofe», la ciencia-ficción (*La guerra de las galaxias),* el horror gótico, la nostalgia, la historieta (*Supermán*)...

Todo esto, en general, significó películas más costosas, con mayores artilugios técnicos, y correlativamente, menor cantidad de películas. La producción de films de calidad, realizados independientemente y a bajo coste, ha disminuido tras sus avances en las décadas del sesenta y setenta. La aventura de la expresión avanzada (estética e ideológicamente) se hace cada vez más ardua, al existir menos alternativas concretas en un mercado disminuido.

Todo hace pensar que—al menos en los países más desarrollados y con industrias de cine poderosas—la producción disminuye y sus oportunidades de éxito se atenúan. El número de films realizados en América (que sigue siendo el centro productor de mayores capitales) disminuye sin cesar. Lo mismo sucede en Francia y Alemania, mientras que Italia, el país occidental con mayores cifras de producción hasta hace poco, ha disminuido vertiginosamente su número anual de largometrajes. Allí, hasta los directores más famosos (Fellini, Antonioni) han comenzado a trabajar para la televisión. Un breve examen de la producción en el mundo nos descubre que sólo la India, con más de 500 largometrajes, hace cine en cantidades que antes alcanzaban Hollywood o Italia. No es casual: su enorme población y su pobreza hacen que la televisión no esté al alcance de las masas.

Cabe considerar los alcances de los sistemas alternativos: los pequeños formatos (16 y Super 8 mm.), el video y la reducción de films a cassetes destinados a pasar por los aparatos de televisión. Todos ellos son interesantes, pero los últimos, sobre todo, significan un cambio profundo de las modalidades del cine tal como lo conocemos y que aún constituyen su principal modalidad de comunicación: el espectáculo presentado en un local amplio y oscuro, donde el rito congrega al espectador con ese matiz de recogimiento y expectación que siempre ha tenido el arte a través de las épocas. Ceremonia individual o colectiva, pero con una capacidad de elección y emotividad que no se reduce a presionar un botón o una palanca.

Vuelven a presentarse los momentos de crisis e incertidumbre que aquejaron al cine en sus grandes momentos de transición: la llegada del sonido, el impacto de la televisión en los cincuenta. Pero esta vez, el desafío parece hundirse en sus propias bases de comunicación y recepción. Está en cuestión hasta su propia técnica de registro y reproducción: es posible que en el futuro lo que conocemos como cine no sea impresionado en una película fotográfica, sino que se utilicen medios

electrónicos (como ya se hace en televisión) o rayos láser; que desaparezcan esas salas edificadas otrora como tímidos u orgullosos teatros, con sus suntuosas decoraciones y sus cortinados que se abrían sobre la blanca pantalla. De hecho, las grandes salas con capacidad para dos mil o tres mil espectadores han desaparecido en su mayoría en las grandes capitales, suplantadas por salas pequeñas y funcionales, a la manera de los primeros *cinémas d'art et essai.*

Naturalmente, importa saber si el cambio de sus soportes físicos, mecánicos y espectaculares producirán también una desaparición de todo aquello que hasta ahora se consideró inherente a su lenguaje y a su cualidad de medio expresivo original. Como se ha dicho, la televisión no sólo pasa películas, sino que en sus propios espectáculos utiliza reglas del cine y algunas de sus características formales: la imagen, la sintaxis en planos y secuencias, el predominio de una «narración» temporal en un espacio que es virtual.

Los propios avances técnicos del medio televisivo (que hasta ahora no han producido una expresión artística propia, salvo su capacidad documental ante el hecho directo, que es otra cosa) hacen pensar que uno de los derivados posibles—siniestramente opresivos y alienantes para nuestra cultura—es la «pared» audiovisual, con relieve y hasta reflejos olfativos y táctiles, que hace muchos años ya imaginó Ray Bradbury en uno de sus cuentos.

Pero con todas estas reflexiones entramos ya en la especulación prospectiva, cuyas nuevas respuestas creativas (o aniquilantes) no se pueden aún avizorar en toda su complejidad. Por eso, en estos momentos críticos, cuando el arte y el lenguaje del cine parecen vacilar (al mismo tiempo que sus cimientos económicos), resulta curioso recordar las palabras escritas por un famoso cineasta, René Clair, cuando el «arte mudo» estaba a punto de desaparecer ante la innovación técnica del sonido. Era en 1928:

«¿Muerte o segundo nacimiento? Si el azar—un puñado de arena en la gran máquina industrial—no trastorna los planes de los financieros del cine, diagnostico la muerte o, al menos, un *prolongado sueño, cosa muy parecida.* ¿Qué es el cine para nosotros? Un nuevo medio de expresión, una poesía y una dramaturgia nuevas. ¿Qué es para ellos? Cincuenta mil salas del mundo a las que abastecer de espectáculo—cine, música, atracciones o mujeres barbudas—capaz de conseguir que el espectador deje su dinero en el cepillo de la entrada. La posición tomada por los financieros americanos en esta cuestión del cine parlante, como la que muy pronto tomarán los europeos, aclara cualquier duda que pudiera quedarnos. ¿Es posible que el cine, medio de expresión nuevo, tenga que morir antes de habernos dado la centésima parte de lo que justamente de-

beríamos esperar de él? Esta es la última preocupación de entre cuantas afectan a los actuales dueños del cinema. Ante todo, los beneficios.

¿Hay que desesperar? Si consideramos la probable evolución de las artes industriales, puede que exista alguna contingencia que ayude a mantener nuestra esperanza. El cine hablado, en su forma actual e inferior o en su estado perfecto de mañana, es una fase de la evolución cuyo final no puede adivinarse. Cuando la televisión haga acto de presencia, todos los problemas volverán a plantearse. ¿Quién puede asegurar que no inspire una técnica nueva, que no dé nacimiento a nuevos medios de expresión que hoy resultan inimaginables? Si el cine hablado aparece como una revancha de lo auditivo sobre lo visual, ¿no será la televisión una revancha de lo visual y la base definitiva de un arte de la imagen?» [3]

Como decía Clair en su anticipada reflexión: «Cine, cine en color, cine hablado, televisión, medios de expresión nuevos que nos brinda la ciencia. Y aún vendrán otros». En realidad, ponía el acento en lo fundamental: no son los medios técnicos, sino lo que el hombre hace con ellos lo que importa. El eterno combate entre el espíritu creador y el simple objetivo de lucro (o propaganda, donde el cine es del Estado) ha sido siempre particularmente violento en el campo del film. Por tanto, el porvenir del cine (sea cual fuere su forma y su técnica) dependerá de los recursos que empleen sus artistas para expresarse.

Desde ese punto de vista la televisión ha mostrado ya sus virtudes y sus límites. Fuera de su capacidad de comunicación, inmediatez testimonial y fuerza informativa, poco es lo que añade al cine en el campo de la expresión artística. Con una gramática similar a la de aquél disminuye, sin embargo, su capacidad expresiva al limitar sus movimientos a la comunicación funcional de diálogos y expresiones. Y si bien esto puede ser un excelente medio artístico en sí, su utilización es casi siempre rutinaria y de escaso valor estético. La difusión cultural y la información educativa también hallan en la televisión un medio más apropiado que el cine, al menos cuando se lo utiliza con rigor e independencia. (Algo que, como se sabe, es poco habitual.)

Puede pensarse que así como ante las series televisivas desapareció el barato film clase «B», que antes de 1950 producíase en cantidad, el cine del futuro podría prescindir de todo aquello que puede verse ventajosamente reproducido por la pantalla hogareña. ¿Ello significaría mayor calidad y obras intelectualmente rigurosas o de vanguardia? Difícil sería decirlo ahora: el cine convertido en un espectáculo de *élite*, minoritario, parece desmentir su propia historia de clásico medio popular.

Merece otra vez la pena recordar aquí las reflexiones de René Clair,

---

[3] René Clair: *Reflection faite,* París, 1951.

porque al consistir en notas escritas en los años veinte y comentadas por él mismo en 1950, dan cuenta del paso del tiempo, tan vertiginoso en un arte que ha recorrido en pocas décadas una evolución que en otros medios fue secular:

«En menos de treinta años, ¡cuántas evoluciones en un arte que tan estrechamente depende de la técnica! Se puede preguntar lo que quedará dentro de treinta años de eso que nuestros contemporáneos llaman cine. ¿Y dentro de trescientos, cuando Corneille no tenga más lectores que tiene hoy *La Chanson de Roland* y Chaplin sea un hombre citado sólo por algunos eruditos? Sin duda, nuestro cine aparecerá entonces como la forma primitiva de un medio de expresión que hoy nos es difícil imaginar. O quizá su recuerdo sea uno de los más extraños vestigios de una civilización desaparecida» [4].

Treinta años después de escritas, estas reflexiones del creador de *A nous la liberté* siguen siendo válidas. ¿Pasará con el cine lo mismo que ha sucedido con la novela o el teatro, que hace algunas décadas parecían destinados a desaparecer y cuya vitalidad se mantiene, a pesar del peso de una cultura contemporánea predominantemente audiovisual? Dejemos la respuesta para un próximo número. Quizá no haya que esperar trescientos años.—*JOSE AGUSTIN MAHIEU (Cuesta de Santo Domingo, 4, 4.° dcha. MADRID-13).*

TEXTOS LINGÜISTICOS CREATIVOS: LA POESIA DE CARLOS EDMUNDO DE ORY

El azar editorial ha querido que Carlos Edmundo de Ory (Cádiz, 1923) sea, ante todo, un poeta de antologías. La desatención en que durante largos años estuvo sumida su obra condenó a la categoría de inéditos a una interminable serie de libros profusos y confusos bastante desiguales. La fecundidad del poeta impidió luego, cuando su rescate en los años setenta, la publicación de unas poesías completas. Félix Grande, la persona que más ha hecho por la revalorización literaria del poeta, fue el encargado de preparar la primera antología importante de Carlos Edmundo de Ory, *Poesía 1945-1969* (Edhasa, Barcelona, 1970), antología que todavía sigue siendo fundamental por el material complementario que incluye. Dos nuevas antologías, aparecidas este año de 1978, constituyen el motivo de las presentes líneas. Una de ellas, *Energeia* (Selecciones de

[4] RENÉ CLAIR: *Reflection faite,* París, 1951.

Poesía Española, Edit. Plaza & Janés), ha sido seleccionada por el propio autor, quien, en un prólogo increíblemente mal escrito, niega carácter antológico al conjunto: «No siendo ajena, rechazo la exposición antológica por parecerme incompatible con la unidad ingénita de la obra, dentro de su transcurso (...). Aquí no restablezco, pues, la conexión de una poesía dispersa; al contrario, me limito a situarla en su exacta temporalidad caracterizada por su fundamento cíclico. He adoptado una pauta selectiva más bien aleatoria, dejándome llevar por el itinerario cronológico conforme a la distribución numérica de los poemas. Abundantes inéditos guardaban este asiento en concordancia con el resto alguna vez impreso en formato de libro» (págs. 9-10). *Energeia* nos ofrece así bastantes textos inéditos, entre ellos una muestra de la prehistoria del poeta (versos escritos entre sus diecisiete y sus veinte años que habían permanecido absolutamente inéditos hasta hoy). La segunda antología presenta un carácter bien distinto. Se incluye en una colección de clásicos (Letras Hispánicas, de Ediciones Cátedra) caracterizada por la calidad del material crítico complementario que suele acompañar a los textos. La edición de *Metanoia,* que tal es el título del libro a que nos referimos, ha sido preparada por Rafael de Cózar; incluye una selección de los poemas publicados en libros o en revistas, además de algunos inéditos recientes; la procedencia de los poemas, sus diversas publicaciones en el caso de que las hubiera, se anotan con minuciosidad. Una exhaustiva bibliografía y un extenso estudio preliminar (con alguna divagación pseudo-poética, para nuestro gusto) completan el libro. Se trata, como vemos, de dos antologías complementarias. Nosotros, sin embargo, vamos a dedicar estas notas fundamentales a *Energeia,* que es la obra que contiene mayor cantidad de inéditos. Nuestra aproximación será, lo apuntamos de antemano, parcial. Pretendemos ejemplificar con *Energeia* la teoría lingüística de la poesía desarrollada por José Antonio Martínez en *Propiedades del lenguaje poético* (Universidad de Oviedo, 1975). La poesía de Carlos Edmundo de Ory resulta particularmente apta para tal ejemplificación por la abundancia de expresiones agramaticales que encontramos en sus versos. En ningún otro poeta español encontramos tan escaso respeto por la gramática. Sus textos constituyen así una continua sorpresa expresiva, aunque no siempre alcancen el nivel de la poesía, quedándose con frecuencia—herencia postista, sin duda—en la broma más o menos ingeniosa. La intención de José Antonio Martínez es formular una teoría poética concebida como parte integrante de la lingüística. Comprobar la validez de esa teoría con uno de los poetas que más parecen alejarse de la norma lingüística del español resulta así doblemente interesante. Para Martínez sólo la teoría glosemática permite una adecuada consideración de la poética como parte integrante de la lingüística. En efecto, según

Hjelmslev, la lengua puede ser considerada a tres niveles distintos de abstracción: como *esquema* (forma pura), como *norma* (forma material) o como *uso* (conjunto de hábitos); aparte de estos tres aspectos se encuentra el *acto lingüístico* (o hablar concreto). Ni la lengua como *esquema* ni la lengua como *norma* son fundamentalmente un sistema de *signos,* sino de *figuras* (fonemas o semas) que se utilizan para construir signos. En los textos poéticos es frecuente la creación de nuevas expresiones o nuevos contenidos de signos y también de asociaciones inéditas entre expresiones y contenidos usuales. Si el signo perteneciera al sistema lingüístico, tales textos escaparían a la competencia de la teoría lingüística. Pero el signo, en la concepción glosemática, es una unidad que pertenece al *uso.* La poesía supone así un desvío, pero no del sistema de la lengua (no se trata, como pretenden los generativistas, de que los textos poéticos sean generados por una *gramática* especial), sino del uso vigente: el acto lingüístico (o hablar concreto) puede atenerse o no a tal uso. En el primer caso, tenemos el denominado por Martínez *acto lingüístico imitativo,* y en el segundo, el *acto lingüístico creativo.* El texto poético es un acto lingüístico siempre del segundo tipo. La noción de creatividad que maneja Martínez se encuentra en relación con la que encontramos en la gramática generativa. Para la GGT todos los textos lingüísticos serían creativos, si bien de tres modos diferentes: *a)* siguiendo las reglas de la gramática y produciendo textos nunca antes emitidos; *b)* contraviniendo alguna de esas reglas, y *c)* añadiendo reglas adicionales. Para nosotros sólo serían creativos los dos últimos tipos de textos. Algunos ejemplos de textos que contravienen las reglas de la gramática: «Y amo tus orejas donde me lluvio yo» *(Energeia,* pág. 53); «Ay lo hijo no gimas» (pág. 76). El siguiente poema (procedente, como todas las citas que hagamos en este trabajo, a menos que se indique lo contrario, de *Energeia)* nos puede servir para ejemplificar los textos del tercer tipo: «Para mí/el páramo//Me digo/mendigo» (pág. 212). En un caso, se alteran las reglas de la lengua al funcionar un sustantivo bien como verbo (lluvio) o como adjetivo (hijo); en el otro, se añade la regla adicional de la repetición de fonemas en verbos sucesivos. El texto creativo puede ser así *desviado* (creatividad del segundo tipo) o *anómalo* (creatividad del tercer tipo). El resultado de la desviación es siempre un aparente sin sentido (desde nuestros hábitos lingüísticos se trata de un error gramatical o de un absurdo); el procedimiento que nos permite dotar de sentido a los textos desviados se denomina *reducción* (consiste en un modo de interpretación, en proporcionar una representación semántica a un texto que no admite ninguna a partir de los usos de la lengua). El texto creativo *anómalo* (esto es, aquel que presenta una serie de relaciones adicionales que, aunque previstas por el sistema lingüístico,

son inéditas en los usos) no necesita del procedimiento de la reducción, ya que admite una representación semántica a partir del uso vigente de la lengua.

La gramática generativa clasifica en tres grupos los textos que nosotros hemos denominado desviados según el tipo de reglas que violen: 1) textos que violan las reglas de categorización (un sustantivo, por ejemplo, pasa a ocupar el lugar que debería ocupar un verbo); 2) textos que violan las reglas de subcategorización (un verbo intransitivo pasa a funcionar como transitivo), y 3) textos que violan las reglas selectivas (colocar como sujeto un sustantivo abstracto cuando el verbo exige el rasgo 'humano'). La gramática generativa considera *agramaticales* sólo a las expresiones de los dos primeros tipos; las del último apartado serían simplemente *asemánticas*. En los textos poéticos, lo más frecuente es encontrarse con violaciones de las reglas selectivas (la mayoría de las metáforas son de este tipo); la sintaxis, en cambio, hasta la llegada de la vanguardia, ha solido ser respetada por los poetas. La poesía de Carlos Edmundo de Ory se caracteriza por la abundancia de expresiones agramaticales en su más estricto sentido. Los ejemplos de textos desviados citados anteriormente violaban las reglas de categorización, lo mismo que estos otros que enumeramos a continuación: «No te ir» (pág. 93). «Paloma mía estoy infierno en cama» (pág. 192). «Estoy acción y nunca te abandono» (pág. 185). Igualmente frecuentes son los textos que violan las reglas de subcategorización: «Me viajo en mujer no llego nunca» (pág. 203). A las desviaciones señaladas por la gramática generativa, añade Martínez las desviaciones internas a la palabra. Las palabras (no entramos ahora en los problemas que su definición lingüística plantea) pueden estar integradas por varios signos mínimos (raíces, derivativos, morfemas), lo que posibilita la existencia de desviación. Tales desviaciones resultan, en opinión de Martínez, bastante infrecuentes, debido a que «el hablante, por lo regular, es un usuario, no un acuñador de palabras». La originalidad de Carlos Edmundo de Ory queda así de nuevo resaltada, ya que las desviaciones internas a la palabra son frecuentísimas en sus textos. Para el lector, que interpreta tales desviaciones como creaciones léxicas, el poeta se convierte en un acuñador de palabras. A continuación ofrecemos un intento de análisis y clasificación de los neologismos que aparecen en *Energeia:*

1) El uso lingüístico puede resultar alterado en la concatenación de *raíz* y *morfemas*. Es frecuente que una raíz nominal reciba directamente (sin intermedio de un derivativo heterogéneo) morfemas verbales: *lluvio* (pág. 53). A veces, la forma verbal coincide con la nominal y es la presencia de un pronombre átono lo que nos indica que se ha convertido en verbo: *águame* (pág. 158), *bestiame* (pág. 179), *palóma-*

me (pág. 192), *cuérponos* (pág. 179), *nos manos* (pág. 200). El fenómeno anterior puede ir acompañado de sincretismo preposicional: *te entierno* (pág. 98). La aparición anómala del morfema de femenino es también frecuente: *dinera* (pág. 145), *mujera* (pág. 155), *celesta* (pág. 156; no creemos que se refiera al instrumento musical de ese nombre), *marida* (pág. 173). La alteración del uso lingüístico es menor cuando a un infinitivo se le añade el morfema de plural: *acariciares* (pág. 32), ya que al ser el infinitivo un sustantivo verbal, puede fácilmente adquirir los morfemas propios del sustantivo (cfr. *cantar-cantares,* plenamente nominalizado).

2) En la concatenación de *raíz* y *derivativo* se encuentra el origen de otras creaciones léxicas. La anomalía es a veces mínima: *melancolismo* (pág. 36), *doctrinariotes* (pág. 92). Un derivativo heterogéneo que convierte adjetivos en sustantivos, se aplica a una palabra que ya es sustantivo: *españez* (pág. 137). En el añadido de un nuevo prefijo a raíces ya prefijadas se encuentra en otras ocasiones la alteración: *desenfermate* (pág. 184), *desdesesperar* (pág. 180). Es frecuente que una palabra siga en su derivación el modelo de otra con la que de alguna manera se encuentra relacionada: *niñocitos* (pág. 72) sigue el modelo de *buenecitos; lautreamontcito* (pág. 197), el de la mayoría de los nombres propios. Se dan también casos de adverbialización anómala: *caminantemente* (pág. 175). En ocasiones resulta difícil decidir si nos encontramos ante una derivación no habitual o ante un entrecruzamiento de diferentes palabras, como los que analizaremos en el apartado siguiente: *pensarientos* (pág. 72) pueden ser un derivado de *pensar* o un cruce entre *pensar* y *pensamiento; acompañánticos* (pág. 73) puede ser un derivado de *acompañante* o un cruce entre *acompañar* y *cánticos.*

3) La concatenación de raíces puede ser por *yuxtaposición* o por *entrecruzamiento.* En el primer caso, dos palabras se unen para formar una nueva sin que en ellas se den cambios fónicos: *manosusurros* (página 200). En el segundo caso, se aprovechan las identidades parciales entre la expresión de diferentes signos para unificarlos en una secuencia única: *carliño* (pág. 154), cruce de *Carlos* y *cariño; tristísica* (pág. 154), *triste* y *tísica; humanoche* (pág. 154), *humana* (o *humano)* y *noche; hermanuestra* (pág. 163), *hermana* y *nuestra; canorca* (pág. 228), *canoa* y *horca.* Como vemos, la concatenación de raíces por entrecruzamiento aprovecha los segmentos paronomásticos que aparecen en diferentes palabras. En ocasiones lo que hay es un entrecruzamiento entre las sílabas de diversas palabras presentes en el texto (la creación léxica es así doble): «Soy múgico, soy másico/soy lótico, soy mísgico» (pág. 209); *músico* y *mágico* entrecruzan sus sílabas, y lo mismo le ocurre a *lógico* y *místico.* También en los casos de yuxtaposición se da un fenómeno

semejante: «Esta flor/Floresta./Esta estrella/Estrellesta» (pág. 213); la relación con el calambur y la paronomasia quiásmica resulta aquí evidente. No siempre es fácil determinar los elementos que intervienen en el entrecruzamiento: *Laumecarlos* (pág. 163), el contexto nos lleva a «Laura», pero no explica la sílaba «me»; en *nocheche* (pág. 158) resulta dudoso que se trate incluso de un entrecruzamiento. *Amorófagos* (página 126) se construye según el modelo de «antropófago».

En relación con el fenómeno de creación léxica que estamos estudiando se encuentran las desviaciones en el uso gráfico de la lengua, muy frecuentes también en Carlos Edmundo de Ory. El blanco que separa las diferentes palabras se omite a menudo. En el poema «Carmen» (página 163) se encuentran expresiones como: «Ojomírame», «Lauradime», «Somosnoche», «Besosomos», etc. A veces resulta difícil distinguir entre tales anomalías gráficas y la concatenación de raíces por yuxtaposición. José Antonio Martínez, de quien tomamos el esquema conceptual que aplicamos en estas notas, habla de *desviaciones* para referirse a las alteraciones del uso gráfico de la lengua. Pero en sentido técnico, tales alteraciones lo mismo pueden ser *desviaciones* que *anomalías*. Hay anomalías en los casos antes citados y también en el título del poema «Krisis» (pág. 192) o en el verso «y llamando carlos a mí carlosamí» (página 230). El poema «Ortografía ebria» (pág. 215) constituye, en cambio, un buen ejemplo de alteraciones gráficas que comportan desviación: «Tabios míos tabios que bebíanse/las tágrimas tan tristes./Conozco la relleza de llorar./Y aquí pienso en los meyes/y las meinas y en los/bríncipes y las brincesas/que también alguna vez lloraron/de apores y de peseos/mojando con sus tágrimas el trono/y sus tabios de olo». La razón por la que consideramos unas alteraciones gráficas anomalías y otras desviaciones es clara: en el primer caso, la expresión resultante posee un sentido; en el segundo, no (de ahí que las anomalías gráficas sean más fácilmente generalizables: es frecuente en el lenguaje no poético encontrar nombres propios escritos con minúscula).

Al referirnos al problema de las creaciones léxicas tenemos que considerar sus relaciones con la «jitanjáfora». Bousoño utiliza este término (creado por Alfonso Reyes) para denominar a las voces inventadas por los poetas, voces a las que no se dota de significado conceptual alguno, aunque sí de significado «irracional». La «jitanjáfora» constituiría el *tercer tipo de irracionalidad,* menos legítimo estéticamente que los otros dos; para que posea validez poética ha de tener una apoyatura conceptual en el resto del poema (cfr. *El irracionalismo poético,* págs. 39-47). Martínez distingue entre las creaciones léxicas interpretables, esto es, aquellas a las que el lector, por medio de determinados mecanismos, otorga un contenido, y las que no son interpretables, las que no reciben

representación semántica alguna. A estas últimas las denomina «jitanjáforas». *Desenfermate* o *desdesesperar* constituyen ejemplos claros del primer tipo de creaciones léxicas; pero la interpretación se da también en otros casos menos evidentes: *palómame* (espiritualízame, dame alas para escapar de la miseria y el dolor), *cuérponos* (unamos nuestros cuerpos), *espáñez* (españolidad), etc. Es el contexto y la semejanza con creaciones léxicas usuales (derivados, palabras compuestas) lo que permite la interpretación. *Laumecarlos* o *múgico* constituirían, en cambio, ejemplos de «jitanjáforas». Abundan las creaciones léxicas no interpretables en *Energeia.* Ejemplos no citados anteriormente serían *émeme* (pág. 155), *nos imamos* (pág. 200), etc., Aunque carezca de interpretación, la «jitanjáfora» no resulta puramente arbitraria. En lugar de la «apoyatura conceptual», a que se refiere Bousoño, Martínez habla de «motivación sintagmática»: la «jitanjáfora» ha de mantener determinadas relaciones con el resto del poema que la hagan tolerable. En *Laumecarlos* estas relaciones vienen determinadas por la paronomasia inicial con /laura/ y la paronomasia de inclusión que se establece con /karlos/; en *múgico* por el intercambio de sílabas con *másico;* el homoioteleuton y el «coupling» acentual motivan sintagmáticamente a *émeme* («quiéreme, émeme y víveme»), de manera muy semejante a como ocurre con *nos imamos* («nos amamos, nos manos, nos imamos»).

Ya nos hemos referido a la *reducción* como mecanismo necesario para que los textos semánticamente desviados resulten poéticos y no absurdos. La reducción suele ser una interpretación, pero en algunos casos, como los citados anteriormente, se limita a ser una motivación. Atributo de la desviación (interpretable o no) es la *imagen.* Para entender tal concepto (fundamental en la teoría de Martínez) hemos de tener en cuenta que los rasgos semánticos pueden ser *selectivos* (son los propios de los verbos y de los adjetivos) o *inherentes* (propios de los sustantivos); unos caracterizan a los lexemas que los contienen ('humano' a «niño»), y otros a los lexemas que se combinan con los que poseen dichos rasgos ('humano' al sujeto de «pensar»). Cuando un lexema que presenta un rasgo selectivo 'x' (tal lexema se denomina *selector)* se asocia con un lexema (denominado *base)* que no lo posee como inherente («la mesa piensa»), se produce una superposición: el rasgo selectivo se añade a los de la base (en el ejemplo anterior nos encontramos con una personificación de la mesa). Ahora bien, esta superposición (que es lo que constituye la imagen) puede reducirse *combinando* el rasgo (o rasgos) superpuesto con el selector y la base: (los componentes de) la mesa piensa (n). Nos hallamos así en presencia de una *metonimia.* Cuando la reducción hace que uno de los términos (frecuentemente el selector) cambie de significado (reducción por *metasemia)* nos encontramos

ante una *metáfora*. La reducción puede consistir en una simple *permutación* de los elementos denominativamente expresados; aparece entonces la figura denominada *hipálage*. Como vemos, dichas figuras poéticas quedan caracterizadas por el tipo de reducción que establezcan. El siguiente poema de *Energeia* (pág. 216) nos puede servir para ejemplificar el mecanismo de la desviación:

TECNICAS DE LA IMAGINACION

El campo va en autobús.
La silla estudia sánscrito.
Lloro un kilo de tomates.
El cielo cierra a las ocho.
Los ladrones ladran chocolate.
En la tienda hierve la legión de honor.
La raíz cuadrada tiene fiebre.
La electricidad hizo la primera comunión.

Cada uno de los anteriores versos contiene una desviación. El selector es, en todos los casos, el verbo (a veces es la secuencia «núcleo del predicado + implemento» la que actúa como selector). La base está formada, en unos casos, por el sujeto, y en otros, por el implemento. Los rasgos selectivos que se transfieren a la base (superposición) son los siguientes: 'animado' (verso 1), 'humano' (v. 2), 'corpóreo' (v. 4), 'líquido' (v. 6), 'animado' (v. 7), 'humano' (v. 8). Estos rasgos selectivos son *clasémicos;* en los versos 3 y 5, los rasgos selectivos son lexémicos: «llorar» selecciona «lágrimas» como implemento (aunque habitualmente funcione como intransitivo son posibles expresiones del tipo «llorar lágrimas de sangre»), «ladrar» seleccionaría «ladridos». El verso 5 resulta especial, ya que no viola sólo las reglas selectivas, según ocurre en el resto del poema, sino también las reglas de subcategorización (un verbo intransitivo pasa a funcionar como transitivo). Todas estas desviaciones comportan imagen («Técnicas de la imaginación» se titula precisamente el poema), pero no son interpretables por carecer del contexto adecuado. Hay, sí, motivación de las diferentes desviaciones: el título, por un lado, y el hecho de que cada verso constituya una unidad independiente, por otro, hacen que el lector acepte el poema como un especial ejercicio de estilo.

Analizaremos a continuación una serie de desviaciones que sí admiten una reducción interpretadora. Los siguientes ejemplos coinciden en el selector (un adjetivo o un sustantivo traspuesto a esa función) y en el rasgo selectivo (corpóreo): plegaria de heno (pág. 32), tarde cana (página 36), tristeza amarilla (pág. 37), alma amarilla (pág. 52), eternidades

rosas (pág. 91), amarilla sonata de canario (pág. 98), gruesa música (página 105), la tiniebla podrida (pág. 230). La reducción se establece, en unos casos, combinando el rasgo superpuesto con el selector y la base: los objetos canos de la tarde, las cosas que se pudren en la tiniebla. Se trata, por tanto, de metonimias. Otras veces, el selector o la base no pueden aparecer en la expresión reducida, uno de ellos (denominado término *metasémico)* ha de cambiar de significado: eternidades de boba felicidad, música estruendosa (en estos dos ejemplos el término metasémico coincide con el selector). Nos encontramos así en presencia de metáforas. Puede ocurrir que, al contrario que en la metonimia, el superpuesto se halle denotativamente expresado; la reducción se limita entonces a una permutación de los elementos presentes en el texto: sonata de canario amarillo. Tal figura se denomina hipálage. El último ejemplo que hemos considerado procede de un famoso texto de Lorca («trino amarillo del canario»), que le sirve a Bousoño para ejemplificar la figura que él denomina «desplazamiento calificativo». Para Martínez, la distinción entre el desplazamiento calificativo y la hipálage es cuantitativa y no cualitativa; el llamado por Bousoño desplazamiento calificativo suele producir una mayor sorpresa expresiva que la hipálage clásica debido a que, por lo general, va acompañado también de una metáfora. Veremos a continuación otros ejemplos en los que el selector es un verbo, y la base, un sustantivo que funciona como sujeto o como implemento (el rasgo selectivo lo indicamos entre guiones): degollar las horas—animado—(página 31), silencio tú te mojas—corpóreo—(pág. 32), el viento vomita —animado—(pág. 51), vierte tu cansancio—corpóreo—(pág. 102), rabiarán los caminos—animado—(pág. 103), el silencio sangra—animado—(pág. 171), gotea luz—líquido—(pág. 225), unto mi alma de tristeza —corpóreo—(pág. 231). La reducción se realiza unas veces metafóricamente: emplear de mala manera las horas (perder el tiempo), el viento arroja cosas, elimina tu cansancio, produce luz poco a poco, lleno mi alma de tristeza. Otras veces, la reducción se lleva a cabo mediante una metonimia: las cosas se mojan en silencio, alguien rabiará en los caminos, alguien sangra en silencio. Las estructuras sintácticas en las que se lleva a cabo la violación de las reglas selectivas no se limitan a las que hemos visto anteriormente: en la aposición de dos sustantivos (el tiempo leñador de troncos, pág. 34); en el término adyacente de un adjetivo verbal (manos manchadas de noche, pág. 89); en cualquier estructura, en general, puede engendrarse la desviación.

Los textos que no violan ninguna de las reglas de la gramática, sino que añaden otras reglas supletorias, son denominados por Martínez *textos creativos anómalos*. Pueden ser de tres clases, según que la anomalía (también llamada *isotopía)* aparezca en el plano de la expresión, en el

del contenido o en la relación entre ambos planos *(isotopías simbólicas).* Dentro de las isotopías de la expresión destacan la *paronomasia* (entendida, en su sentido más amplio, como repetición de sonidos, con lo que incluye a la rima como un caso especial), el *metro* (repetición de segmentos de idéntico número de sílabas) y el *ritmo* (repetición de determinado esquema acentual). A las isotopías de la expresión, en tanto que funcionan como tales, no se les asocia ningún elemento del contenido; su valor estético radica en contribuir a la *motivación sintagmática* del texto, esto es, en hacer que ningún signo pueda ser sustituido por otro, aunque se trate de un sinónimo. La importancia concedida a las isotopías de la expresión caracteriza a la poesía de Carlos Edmundo de Ory. Incluso uno de sus libros, *Arte de la fuga o rig,* a juzgar por la representación incluida en *Energeia,* se engendra exclusivamente a partir de la paronomasia. Valgan tres breves muestras:

PER JOCUM

¡arre! ¡arre! ¡arre!
¡arrepiéntete!

26-VII-75

Me duelen los hombres
Me duelen los hombros
Me duelen las sombras
Me duelen las cumbres
Me duelen las ubres

13-XII-73

¿Por qué son tan violentas
las violetas?

¿Por qué estamos unidos
en los nidos?

—¡Allo! Alondra
Amante del día diamante

Estos tres poemas nos pueden servir también para ejemplificar lo más superficial e intrascendente de la poesía de Carlos Edmundo de Ory; sus juegos de palabras se encuentran a veces tan lejos de la poesía como del ingenio. Claro que no siempre ocurre así; en ocasiones sus aciertos expresivos son innegables: «Paloma mía estoy infierno en cama», comienza el poema «Krisis» (pág. 192). Aparte de la desviación a que ya nos hemos referido (un sustantivo pasa a funcionar como adjetivo), encontramos en ese verso una paronomasia «in absentia», definida por Martínez como aquella en que «uno de los parónimos [entre corchetes] se expresa indirecta, connotativamente: es evocado por el otro parónimo desde el plano de la expresión, y desde el contenido, por otro u otros signos del texto ('entrecomillados')» [1]. Analizando nuestro ejemplo de la manera indicada por Martínez tendríamos:

[1] J. A. MARTÍNEZ: «Repetición de sonidos y poesía», separata de *Archivum,* XXVI (1976), página 79.

[eNFERmO]
Paloma mía 'estoy' iNFiERnO 'en cama'

La importancia concedida por Carlos Edmundo de Ory a la paronomasia se manifiesta incluso en sus títulos. Aparece en ellos la rima consonántica («La garganta canta», «A Carmen la llorona leona»), acompañada a veces de una paronomasia de inclusión («Urna diurna»). Encontramos también ejemplos de homoioteleuton *(Doblo hablo,* «Ajo Ojo»); de paronomasia inicial («Estudio de estética», «Insondable insomnio»); de paronomasia consonántica con alternancia vocálica («Manos de mono», «Oro de aire», «No deis pelos a las palomas», «El rey de las ruinas»), etcétera.

Las isotopías del contenido aparecen cuando se reitera algún elemento del significado en dos o más signos. Pueden darse así relaciones de identidad (si los términos son sinónimos), de semejanza o de participación (si tienen sólo algún sema en común) y de contigüidad (los significados se encuentran asociados temporal o espacialmente); también constituyen isotopías del contenido las relaciones antitéticas. El siguiente poema (pág. 195) nos puede servir para ejemplificar las isotopías de contenido:

Desde muy adolescente en Cádiz en el Sur
marchaba por las calles leyendo ciertos libros
Las noches no dormía y pensaba en el mar
y decidí ser monje en el futuro

Ocioso y laboriosos pasmado delgadísimo
pisaba el mundo con llagados pies
De las sombras mis ojos eran cómplices
y con las uñas arañaba el sol

Me ponía en contacto con faros y con peces
Quería que en mi cuerpo entraran barcos
Y como ranas en el charco de mi boca
se hinchaban las imágenes con ritmos

Entre «marchaba por las calles» y «pisaba el mundo» se establece una relación de identidad; entre *pies-ojos-uñas-boca,* una relación de semejanza (tienen en común el ser partes del cuerpo); entre los términos antes citados y *cuerpo,* una relación paralela (en lo que al contenido se refiere) a la paronomasia de inclusión. Relación de contigüidad es la que se establece entre *mar-faros-peces-barcos.* Semas en común encontramos en *mar-charco* (contener agua) y *peces-ranas* (animales acuáticos); contigüidad referencial, en *charco-ranas.* Relaciones antitéticas son las que se dan entre *ocioso-laborioso* y *sombras-sol.* El poema «Krisis», al que ya

nos hemos referido en diversas ocasiones, se estructura precisamente en una relación antitética entre dos series de contenidos: paloma, blancura, alba, alas... (color blanco, connotaciones positivas)/infierno, noche, alarido, nocturno... (color negro, connotaciones negativas).

En las isotopías simbólicas, unidades de expresión y unidades de contenido contraen relaciones adicionales de semejanza sinestésica, se connotan mutuamente. Las isotopías de la expresión se convierten en simbólicas cuando se asocian con determinados elementos del contenido. Las alteraciones de las normas ortográficas, tan frecuentes en Carlos Edmundo de Ory, resultan a menudo simbólicas: «Oye amiga oye amante óyeme óyeme» (pág. 196). El escribir juntas las dos últimas palabras connota la rapidez elocutiva con que el protagonista poemático se dirige a su amiga. Puede resultar simbólica la propia forma de las letras:

La vida es una letra de inmenso corazón
que levanta sus brazos frágiles hacia arriba
clamando de continuo

¡La vida es una Y! (pág. 34).

En el poema «Ortografía ebria», la desfiguración de las palabras se encuentra en relación con las dificultades de pronunciación que aparecen en la embriaguez. Simbólico resulta también el tercer verso de «Instantánea» (pág. 145): «Había un coro de madres gitanas./Tanto he bebido que el pobre papagayo/perdióóóó el equilibrio». La utilización de los espacios en blanco puede igualmente resultar simbólica. La primera estrofa de «Pensando en la cama con los ojos cerrados» (pág. 221) dice así:

Nada   Silencio   Oscuridad
Quietud   Espacio   Y el enorme
misterio que no tiene edad
y la esencia de lo informe

El silencio viene connotado por esos espacios en blanco. Las paronomasias simbólicas constituyen la denominada aliteración. En un verso de «Krisis» («hasta que el alba traiga tus alas lenitivas») se repite cuatro veces la asonancia /a-a/: el carácter abierto y luminoso del fonema /a/ pone de relieve las connotaciones positivas de «alba» y «alas» (y, a la vez, resulta subrayado por esas mismas connotaciones). Lo contrario connota la reiteración del fonema /u/ en otro de los versos («¿No oyes tú mi murmullo nocturno crepitar...»). Esta oposición se relaciona con la isotopía de contenido a que nos referíamos anteriormente. En el mismo poema, las abundantes paronomasias consistentes en la repetición de dos sílabas sucesivas (espeSO SOnar, MIS MISerias, caMA MAla),

repeticiones que, dentro de la preceptiva tradicional, serían consideradas como cacofonías, constituyen también isotopías simbólicas: connotan el tartamudeo o las monótonas quejas de una persona oprimida por el dolor.

La poesía de Carlos Edmundo de Ory nos ha servido para ejemplificar la fecundidad de una teoría lingüística de la poesía. Dejamos para otro lugar la consideración detallada de la obra del poeta gaditano, cuyas insuficiencias—producto de una casi absoluta falta de autocrítica—son evidentes, pero no más que sus aciertos: Carlos Edmundo de Ory, a un lado las extravagancias y los juegos de palabras, es poeta desde el principio. Para confirmarlo nos ofrece en *Energeia* una selección de sus libros iniciales, hasta ahora inéditos. *Poemas de adolescencia* se titula uno de ellos y podría titularse el conjunto. Resulta fácil adivinar cuáles eran las lecturas preferidas del joven, que recién terminada la guerra, a sus diecisiete años, comienza a escribir poesía en una provincia andaluza: los poetas modernistas, en general, y el primer Juan Ramón Jiménez, en particular. «La canción del ocaso» comienza de la siguiente manera: «En el agua verde/de la tarde lila/tu canción se pierde» (pág. 43). Las greguerías de Ramón Gómez de la Serna constituyen también una influencia perceptible (cfr. poemas como «Ocaso lento» o «Y»). Más interesante que el magisterio de Juan Ramón Jiménez, por más acorde con la personalidad del joven poeta, es el de Julio Herrera y Reissig, muy evidente en algunos sonetos. «La tristeza amarilla» (pág. 37) tiene este espléndido final: «Todo es orquestación puesto en aroma/cuando la noche humildemente asoma/asustadiza y negra con carita de gato». Pero tan diversas influencias no le convierten en un poeta mimético: textos como «Invierno» o el poema que comienza «La tarde tiene ramas de luz triste» poseen ya una calidad sólo alcanzada raras veces por el Carlos Edmundo de Ory posterior.—*JOSE LUIS GARCIA MARTIN (Rivero, 99, 5.º derecha. AVILES).*

Sección bibliográfica

ENRIQUE GIL, DILUCIDADO

Fruto de diez años de estudio ha sido esta apretada monografía sobre el escritor berciano. La versión española [1] ha puesto a prueba la capacidad de síntesis del autor, que ha sabido reducir los dos volúmenes de su *Thèse pour le Doctorat Es-Lettres (Un romantique espagnol: Enrique Gil y Carrasco [1815-1846]*. Université de Paris, IV, 1972, 1524 fols.) a límites razonables para su publicación sin menoscabar el rico contenido de la primera redacción. En efecto, distribuidos en cuatro partes, que dan a su libro una estructura concéntrica, Picoche nos ofrece la minuciosa biografía (caps. I-VII), la etopeya (VIII-IX) y el análisis de la ideología de Enrique Gil (X-XI). Dilucidada la personalidad del escritor romántico en este asedio tridimensional, en las partes siguientes se lleva a cabo una criba de su obra considerada en sí misma y en relación con las corrientes literarias de su tiempo.

Picoche acomete la biografía de Gil y Carrasco apoyado por una abundante información documental obtenida en diferentes archivos parroquiales, notariales, universitarios y nacionales. Su análisis proyecta nueva luz sobre diversos aspectos de una obra cuyas claves se encuentran en circunstancias familiares y sociales que los datos exhumados ponen de manifiesto. Así, por ejemplo, se señala la incidencia de la desamortización eclesiástica del *trienio constitucional* sobre la familia de los Gil, y a partir de aquí se explica la defensa de las órdenes religiosas, implícita en su novela más extensa, cuando traspone al siglo XIV acontecimientos recientes. Se corrige el error de la supuesta interrupción de los estudios vallisoletanos del futuro escritor durante el curso 1835-1836 por dificultades económicas de su familia, o se rechaza la afirmación de Ochoa de que Gil y Carrasco terminó la carrera de Derecho en Madrid, cuando lo cierto es que, no obstante haberse matriculado en sexto curso (1836-37), «ya no vuelve a aparecer en ningún sitio, ni en

[1] JEAN-LOUIS PICOCHE: *Un romántico español: Enrique Gil y Carrasco (1815-1846)*, Ed. Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, Estudios y ensayos, 275), Madrid, 1978, 398 págs.

las listas ni en las de exámenes de curso» (págs. 32-33), probablemente entregado de lleno a actividades literarias.

Muy convincente resulta el análisis caracterológico de Enrique Gil proyectado en el de sus personajes. Si en el Romanticismo vida y literatura se funden y confunden, era natural encontrar rasgos físicos y morales del autor en sus propias criaturas, sobre todo cuando tienen el rango de protagonistas. Pero Pinoche no se limita a verificar esta identificación, sino que llega a conclusiones válidas para otros autores coetáneos. Al llamar la atención sobre la psicología de la época, se opone a los juicios de Lomba y Pedraja, Samuels y Gullón sobre la endeble caracterización de los personajes de Enrique Gil: «Hay que ponerse en el lugar de un escritor romántico: ambiciona presentar personas que actúan, aman o padecen, pero no caracteres. No describe pasiones para hacer un estudio, sino para producir un *efecto* (...). El autor quiere conmover al lector o al espectador, pero a menudo entra en su propio juego, ya que uno de los personajes es su propia imagen. Se complacerá (...) en la contemplación de otro *yo* colocado en situación extraña(...); lo esencial será la reacción del protagonista ante una situación cualquiera (...). Poco importa que el acto se explique mal, con tal que el efecto sea notable y que el autor se haya contemplado en su espejo en una actitud brillante» (págs. 67-68).

Cierran la primera parte dos capítulos dedicados a las tendencias políticas y religiosas de Gil y Carrasco, evidentes en su obra: idealista, liberal, moderado, preocupado por la decadencia social y moral de España, sentimiento constante en sus escritos. Un repaso comentado de los textos más significativos deja al descubierto su pensamiento. Picoche pone el acento en *El señor de Bembibre,* «novela de la exclaustración», como la llama con razón, en la que su autor intentaba rehabilitar la causa de los religiosos después de una etapa de anticlericalismo generalizado. La novela fue escrita en un momento en que desde distintas posiciones se buscaba una conciliación; reaparecía una prensa de significación católica, moderadamente liberal, y la literatura panfletaria de un Arolas *(La sílfide del Acueducto,* 1837) o de un Boix *(El amor en el claustro,* 1838) quedaba ya superada.

En la segunda parte de esta monografía—«E. G., escritor romántico»—, el autor, tras pasar revista al gusto por lo extraño que caracteriza al hombre de la época, centra su examen en las diferentes manifestaciones de esa afición en la obra de Gil. Merece destacar la interpretación que se hace de la actitud del escritor ante los edificios históricos y artísticos, preocupado por el lamentable estado de abandono en que se encuentran a causa de un *vandalismo* irresponsable—concepto presumiblemente tomado de Victor Hugo—. No se trata sólo de ese sentimiento

melancólico del paso del tiempo expresado a través de la contemplación de las ruinas, sino de una forma de protesta contra los que descuidan un patrimonio que corresponde a todos preservar.

Esta actitud guarda relación con su posición ante la historia. Picoche se detiene en la investigación histórica llevada a cabo por Enrique Gil para escribir su obra narrativa. Por razones obvias, dedica a *El señor de Bembibre* especialísima atención. Detalla las fuentes que Gil y Carrasco tuvo a mano sobre el asunto de los templarios, tanto de carácter histórico como literario, de las que extrajo «detalles abundantes y precisos», «haciendo al mismo tiempo una labor crítica para dejar de lado detalles dudosos o desprovistos de interés» (pág. 161). Sin embargo, con ser tan importante esta labor previa, la novela no se limita a una simple reconstrucción arqueológica: es, ante todo, una novela y, por consiguiente, la intriga amorosa ocupa el primer plano de la atención de su autor, mientras los acontecimientos históricos dependen estructuralmente de la pura ficción y se justifican en función de ella. Picoche ve muy bien el paralelismo que subyace entre la situación política de Castilla a principios del siglo XIV y la de España alrededor de 1835, y eso, añadido a la psicología decimonónica de los protagonistas, determina una actualización de la acción histórica, sin duda intencionada. De ahí que el crítico llegue a afirmar que Gil y Carrasco no sólo no debe situarse al final de la novela histórica, sino que renueva el género y señala el camino por el que continuará la novela de costumbres contemporáneas.

Otros aspectos merecerían atención en este libro lleno de hallazgos, sugerencias y conclusiones a las que se llega con ejemplar método crítico (véase, v.gr., el capítulo dedicado a las «Fuentes literarias de la obra de E. G.» o aquel en que se estudia su labor crítica y su concepción de la literatura, ambos en la tercera parte).

Finalmente, la cuarta, dedicada a «Enrique Gil, técnico y novador», es una excelente muestra de análisis formal. Los efectos musicales, la sintaxis, el vocabulario, las imágenes más corrientes, así como los géneros poéticos en que cabe agrupar su obra en verso; el ritmo del período de su prosa, tan armonioso y elegante, y otros procedimientos de que se vale el autor y que lo distinguen por su habilidad técnica, son subrayados con eficacia en los capítulos XX-XXIII.

En las densas páginas de este libro se perfila una personalidad literaria que nunca antes de ahora había sido puesta de relieve con tan cuidadosa atención. Picoche, que no es un esporádico estudioso del romanticismo español—recientemente la Editorial Alhambra ha publicado su estupenda edición de *El trovador*—, nos muestra el profundo conocimiento de una época a través de la figura de Gil y Carrasco, espíritu

selecto, perfectamente situado en su tiempo, apasionado e inestable, en el que supo dar una nota de sereno equilibrio.—*LUIS F. DIAZ LARIOS (Dpto. de Literatura. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de BARCELONA.)*

JOSE MANUEL POLO DE BERNABE: CONCIENCIA Y LENGUAJE EN LA OBRA DE JORGE GUILLEN [1]

Según Todorov, «... la crítica (la mejor) tiende siempre a convertirse en literatura; sólo es posible hablar de lo que hace la literatura haciendo literatura» [2], y, evidentemente, el análisis literario, aun en su intención de observación, descripción y explicación del texto, supone un proceso de recreación, que invariablemente es literario.

Pero toda interpretación conlleva una teoría en la que se fundamenta una metodología y aun un plan de trabajo. La reseña de una crítica literaria tiene que tratar de aclarar al lector estos tres aspectos y su rendimiento con respecto a la obra que estudia.

En el caso que me ocupa, el estudio de Polo de Bernabé se presenta como una obra compleja, densa, por una parte, por la erudición que expone, y por otra, por la materia misma que trata.

Desde un comienzo, el autor fija como objetivo estructuralista la consideración de la obra de Guillén como totalidad, al mismo tiempo que en el «análisis estructural circunscribimos el núcleo problemático de la obra guilleniana a las complejas relaciones entre conciencia y lenguaje. Consideramos a éste como superestructura de una realidad psíquica social y material íntimamente ligada al problema de las relaciones del hombre con su mundo...» (pág. 9). Ahora bien, me parece un poco precipitado considerar axiomáticamente al lenguaje como «superestructura». Más, pareciera que debe resultar de una demostración exhaustiva, que la lingüística no ha encontrado aún (ya que es tema de discusiones encontradas), antes que fundamento para demostrar otras cosas. Polo de Bernabé apoya su postura en la idea de Leo Spitzer de las relaciones entre expresión, raíz psicológica individual, psicología de grupo y circunstancias históricas (pág. 13), y destaca que esta posición fue anticipada por Saussure. Tanto el lenguaje como todos los fenómenos culturales son sistemas sígnicos, pero con Ponzio pienso que, «sin embargo, a pe-

[1] Editora Nacional, Alfar/Colección de Poesía, Madrid, 1977, 266 págs.

[2] TZVETAN TODOROV: *Introducción a la literatura fantástica*, Ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972.

sar de esta analogía, la lengua no puede ser colocada al mismo nivel que los aspectos de la cultura que, en la perspectiva del materialismo histórico, forman parte de la superestructura. Indudablemente, los fenómenos de la superestructura constituyen ellos mismos sistemas comunicativos, es decir, se realizan por medio de mensajes redactados no sólo sobre la base del código lingüístico, sino también de códigos que son códigos específicos de cada uno de los aspectos de la superestructura, como la organización política, el derecho, los sistemas de parentesco, etc. Sin embargo, presuponen un trabajo anterior de articulación, de clasificación, de sistematización desplegado por la lengua, en conexión con las formas anteriores de organización económica, jurídica, política, religiosa, etc., de la sociedad, y se realizan a través de formas particulares de organización, de diversificación de la producción lingüística y el empleo de instrumentos y productos lingüísticos» [3].

Considera a la obra de Guillén bajo un doble aspecto: el creador y el crítico, ya que existe como preocupación consciente en Guillén la de «la función del lenguaje en la producción artística» (pág. 10). Este hecho lleva a diferenciar poema de poética, lenguaje de metalenguaje. En este sentido es un aporte la propuesta de Jakobson, ya que el crítico, junto a la función metalingüística, se propone estudiár la poética, la conativa y la referencial. Complementariamente abordará la cuestión de la historicidad de la obra misma.

Desde el punto de vista teórico, se preocupa por la naturaleza del lenguaje poético y pasa revista a las posiciones que se inscriben en: *a)* poesía como desviación del habla ordinaria con Charles Bally, Leo Spitzer, Michel Riffaterre, Jean Cohen, Richard Ohmann, o en *b)* como parte de la problemática general del lenguaje con Chris Bezzel y Roman Jakobson.

Dentro del punto *a)*, llama la atención la propuesta de Ohmann, ya que por la exposición de Polo de Bernabé no se logra entender cómo unos mecanismos como son las transformaciones obligatorias y opcionales pueden caracterizar al mismo tiempo la «norma» (en la gramática general) y el «desvío» o «estilo» (en la gramática del estilo). La idea de gramática generativa la aplica en el análisis de «Niño», en donde extiende analógicamente esta idea al estudio semántico del poema y aclara: «El poema constituiría así sus propias reglas fonéticas, semánticas, etc., con las cuales se generaría todo su sistema significativo basado en transformaciones opcionales» (pág. 113). El crítico no define estas transformaciones; si su valor es el propuesto originalmente por Chomsky, son mecanismos que sirven en rigor para ahorrar reglas; dicho de otro modo,

---

[3] AUGUSTO PONZIO: *Producción lingüística e ideología social,* Alberto Corazón Edit., Comunicación, Serie B, núm. 43, Madrid, 1974.

por ejemplo, la transformación opcional de pasiva significa que su aplicación a un determinado indicador sintagmático, con determinadas características, lo transforma en una estructura pasiva; si no se aplica (de ahí el término opcional), el resultado es la activa. Pienso que aunque resulta concebible la idea de una gramática generativa especial para el lenguaje poético, es difícil creer que se articule sólo en base a transformaciones opcionales, porque, por ejemplo, qué pasaría con las transformaciones que para el español se consideran obligatorias, como la concordancia del nombre y sus modificadores o de nombre y verbo en S/P. Suprimirlas y llevar este dato a la E. P. supone una duplicación innecesaria de estas construcciones, a la vez que aumento en las reglas de escritura. Por otra parte, si sólo son opcionales, una gramática del estilo permitiría generar oraciones como: 'los mesa blancos son bajitos', o en el caso del poema «Niño», su gramática generaría los siguientes versos, además de, por ejemplo, «Máquina turbulenta» (pág. 108): 'máquina turbulento/-as/-os'. Creo que una gramática de este tipo no se aplica al caso de Guillén.

Además de los estudios estilísticos, Polo de Bernabé tiene en cuenta, en la introducción, los correspondientes a la semiótica o semiología y cita a Saussure, Peirce, Morris, Barthes y Julia Kristeva. En esta dirección indica que «al analizar 'Aire nuestro' nos basamos en dos órdenes concurrentes: el lingüístico y el simbólico (organización de símbolos)» (página 24). Al parecer, la posibilidad de relacionar el orden lingüístico con el simbólico se establece como analogía con la determinada por Levi-Strauss entre lenguaje y mito. En este punto corresponde una caracterización de signo y símbolo. Una primera aproximación por parte del autor indica que «un símbolo opera usando lo sensible o palpable para sugerir ideas, sentimientos o abstracciones» (pág. 195). Esta caracterización es parcial porque no ve cuál sería su límite con respecto a otras categorías de signos lingüísticos, como puede ser el caso de la imagen o aun su diferencia con signos-símbolo no lingüísticos.

En el análisis lingüístico: «El signo, en la terminología de Saussure, al motivarse se hace símbolo, y éste, al adquirir un valor de índice o de icono, como muestra Jakobson, pierde su carácter arbitrario en el sistema de Peirce» (pág. 197). Creo que Polo de Bernabé no supera las dificultades teóricas en la caracterización del símbolo, porque si bien rechaza su carácter mimético, al considerar que es una estructura que se rige por las leyes del lenguaje (pág. 198) lleva el problema al punto de partida. En el análisis de la obra de Guillén aplica en distintas oportunidades la noción de signo y símbolo; así, en «Candelabro», poema en que el poeta juega con el doble plano «candelabro»/*candelabro*, Polo de Bernabé destaca «entre el plano de la palabra 'candelabro' (indicada por el

autor entre comillas) y el de la realidad candelabro (sin comillas), la composición traza una serie de relaciones que intensifican la vinculación de la imagen mental al objeto, imagen mental generada en una búsqueda del otro, en una necesidad de diálogo. El signo, pues, concebido, según Saussure, en el nivel de *langue* como relación arbitraria entre significante y significado, se transforma en símbolo al acentuarse en el poema la relación necesaria entre los dos planos» (págs. 240-41). Si se acepta la definición saussureana de símbolo, es adecuada la conclusión del crítico; sin embargo, no me parecen aceptables los dos planos atribuidos al poema: palabra/realidad. Creo que utilizando los conceptos que en la introducción atribuye a Jakobson, estamos en presencia de un claro ejemplo en el que Guillén juega con el metalenguaje y el lenguaje-objeto. En este caso no cabe la mención de realidad u objeto; ambos planos son ligüísticos. Como a lo largo de la crítica existen otros casos en que Polo de Bernabé analiza poemas dotados de términos que aparentemente remiten a un referente empírico, encuentro la confusión antes mencionada en forma reiterada, ya que cuando indica, por ejemplo, «el protagonista despierta a la contemplación de los objetos que le rodean» (pág. 227) o «el mundo de los objetos se percibe desde la unidad de esa mirada» (pág. 226), no sabemos si en la apreciación del mundo de los «objetos» está interpretando los objetos más allá del poema o los términos lingüísticos, a pesar de que poco antes afirma que «el texto no nos refiere a una realidad empírica, sino a un significado, a una interpretación o visión de esta realidad, en la cual el sujeto se descubre a sí mismo. Esta perspectiva abre el camino a un sujeto en proceso de continua formación, que se hace al escribir» (páginas 225-26). Como el poeta no es un constructor de objetos, creo que cuando el crítico afirma que «... el universo de los objetos... queda simbolizado en el círculo» (pág. 236), en realidad está haciendo referencia a un campo de vocabulario que puede ser, por ejemplo, el de los nombres que designan objetos, que se representan (sintetizan) en el símbolo del círculo. En este sentido, no estoy de acuerdo con Polo de Bernabé en que: «La lengua participa del mundo de los objetos (la palabra se refiere al objeto) y del orden mental (al organizarse los vocablos en un discurso asumido por un sujeto)» (pág. 264). Efectivamente, la lengua es un instrumento de intermediación entre el hombre y los objetos, sobre todo en su función referencial, en la que se patentiza que la palabra, en tanto signo, está en lugar del objeto, lo reemplaza y no se confunde con éste. A la vez que producto e instrumento, es un proceso de trabajo colectivo y humano que funciona en el orden mental y no por eso deja de ser real.

Continuando con el ordenamiento de la introducción, Polo de Bernabé bosqueja las posiciones acerca del lenguaje poético de Dámaso

Alonso y Carlos Bousoño, porque las encuentra vinculadas a la temática del trabajo. Por fin, entre las ideas teóricas expone las del mismo Guillén en lenguaje y poesía, quien parte de la noción de poema y la contrapone a poesía; luego equipara poema y textura psíquica. Para Guillén: «El propósito de su generación de alcanzar un lenguaje puramente poético, identificado con la construcción del poema, es sólo un ideal vago inalcanzable...» (pág. 29), afirmación que impide ubicar su producción entre la poesía pura, además porque rompe con una tradición, ya que «cualquier término puede ser poético, es decir, adquirir una carga significativa al integrarse en el poema... Todo depende del contexto...» (pág. 30). Cabe destacar que cuando pasa a analizar los poemas despliega la intuición crítico-poética, heredera de la de Alonso, con resultados verdaderamente óptimos. Intuición que, por otra parte, siempre se ve apoyada en fundamentos objetivos, del tipo que expone cuando indica que: «Trataremos de buscar en 'Aire nuestro' las cualidades básicas, como esquemas rítmicos, palabras, sintagmas, imágenes, etc., y las normas combinatorias. En el estudio de la obra de Guillén trataremos de acotar así dos niveles de organización: 1) sintáctico: palabra, sintagma, frase; 2) simbólico: símbolos unificadores de la obra» (pág. 30).

Polo de Bernabé pretende, a diferencia de otros estudios que tienen en cuenta la frecuencia de los elementos lingüísticos, ocuparse de los casos en que la introducción de un elemento «señala por su situación en el texto un lugar de tensión indicadora del esfuerzo del autor por alcanzar nuevas zonas de conciencia» (pág. 32). Pero a pesar de esta intención, en la práctica no descarta el valor de frecuencia, ya que: «El sustantivo en la poesía de Guillén tiene un valor destacado, como indica su abundancia en comparación con las frases verbales, desequilibrio infrecuente en la comunicación ordinaria» (pág. 61), o en el nivel sintáctico, frecuencia de tipos oracionales: «La sintaxis guilleniana es..., en apariencia, de gran simplicidad: frases afirmativas o negativas en presente ('un hombre lee'), escasez de cláusulas subordinadas y de formas verbales» (pág. 89). Con respecto al vocabulario, encuentro que Polo de Bernabé interpreta que la lingüística relega el nivel semántico a ese nivel (pág. 33). Creo que esta afirmación no corresponde a la lingüística actual, sobre todo desde los trabajos de semántica generativa o los que conciernen a una lingüística del texto. Por el contrario, considero que es un problema recurrir a la interpretación del *Diccionario* (ya sea Real Academia o etimológico) para decidir cuáles son las connotaciones de una palabra o palabras en el poema, tal como lo hace en el análisis del poema «Niño», antes mencionado: «... 'nieve', la cual, a su vez, lleva las connotaciones de extensión inmaculada, fenómeno atmosférico, cristalización y congelación de partículas de agua (según indica el *Diccionario*

de la Real Academia Española)» (pág. 111). En este sentido, son más funcionales los resultados de una semántica componencial, aunque esté asociada al vocabulario, en donde los semas, que podrían entrar en la categoría de la connotación (si se la necesita), surgen de la malla de relaciones con los semas de las otras lexías del mismo campo semántico o de los otros campos semánticos del poema y de la obra.

Entre los objetivos de Polo de Bernabé está el de evitar el peligro «de formar un punto de vista excesivamente identificado con el autor, cuyo resultado extremo sería parafrasear lo dicho por éste» (pág. 33). Este, en rigor, es un prurito del crítico; la lectura atenta y comprensiva del texto lleva a parafrasearlo; el peligro reside en permanecer en esta etapa. De hecho, también encuentro poemas parafraseados en este estudio, que son apoyatura para un paso adelante, como, por ejemplo, en el análisis del soneto «Ariadna, Ariadna», leo: «Parte característicamente la composición de una realidad externa, las nubes, cuya naturaleza se pone en cuestión al entrar el yo que dirige la mirada al paisaje. Nada sabemos del protagonista, sino sus dudas con respecto al momento de su existencia: ¿es primavera u otoño?, se pregunta. En el primer terceto descubrimos que esta situación vacilante se origina en la búsqueda de una forma. El paisaje ha de alumbrarse desde la palabra...» (pág. 53).

Otro de los propósitos del crítico es concentrar su «atención en el protagonista de 'Aire nuestro', diferenciado del autor creador» (pág. 32). En este momento, el campo de vocabulario que forma sistema está dado por las funciones de autor (o poeta)/protagonista/yo/conciencia/sujeto. Complementario de estos términos es el de lector. Por una parte, el mismo Guillén concibe que en el poeta «... la única cualidad que se exalta es una habilidad en el manejo de la lengua: el poeta es quien habla; el círculo queda abierto a todos, completado y enriquecido en su lectura» (pág. 214). Pero ésta es una apreciación genérica en lo que concierne a poeta como oficio. Ahora bien, cuando aparece un yo en el texto, ¿cabe identificarlo con el poeta? Para el mismo Guillén, «... la ausencia del yo histórico [es] absoluta en la gran poesía» (*Lenguaje y poesía,* 55). Por ello, la problemática del yo tiene un planteamiento textual (pág. 218). Pero además, la «conciencia es así lenguaje organizado en poema» (pág. 218), y Polo de Bernabé la presenta estructurada en un modelo de catorce funciones que surgen del análisis de «Aire nuestro» (págs. 245-46). Por otra parte, «el sujeto queda inscrito en el lenguaje como una conciencia que se busca a sí misma en la estructura de la obra» (pág. 247). Por fin, el lector también se integra en el texto, ya que contribuye a la significación general de la obra.

Según Polo de Bernabé, la conformación de la conciencia se realiza en dos dimensiones: el espacio y el tiempo. La primera se «presenta en

'Aire nuestro' [como]: 1.º, espacio extenso, que puede ser simbólico (círculo, esfera) o físico (atmósfera); 2.º, espacio interior: *duración*; 3.º, espacio ideal infinito; 4.º, espacio de la palabra...» (pág. 70). En cuanto al tiempo, en lo que concierne a «Cántico», presenta una estructura que se ordena en función de la progresión del día, por una parte, y por otra, de las estaciones en el año (pág. 137). «Clamor» complementa esta visión, porque se vincula con situaciones históricas planteadas en el momento de la producción. Por fin, «en última instancia, la obra guilleniana se nos revela en el espacio imaginativo circular y, a la vez, abierto al devenir, sostenido por una conciencia que se forma dialécticamente en el proceso de afirmación y negación del mundo y del yo e iluminado por una labor continua de inscripción en el lenguaje» (pág. 249).

Como conclusión, encuentro que la introducción representa un apretado y lúcido compendio de las ideas lingüísticas y estilísticas actuales, pero que en algunos de los casos sólo han sido aplicadas ambiguamente en el análisis textual. Sin embargo, éste no pierde en profundidad y erudición porque el crítico acierta en el uso de la *intuición crítico-poética*, tanto en el detalle como en la totalidad de la obra de Guillén.—*MYRIAM NAJT (calle del Nuncio, 7. MADRID-5).*

RESPUESTA A TANTA VIDA *

Hay palabras que se ensanchan, que se extienden. Seres que cumplen los *días con más vida (Luis Rosales).*

El sentimiento sin esfuerzo, dibujando los instantes, le asoma a la mirada y le desborda las manos, casi es sonido. Y al hacerlo poema es ya palabra que se ensancha, que se extiende. Y al poeta se le cumplen los días sobre los hombros, se le cumple una vida muy llena de vida, y él la acepta, la contempla con los párpados bien abiertos y acerca tanto pensamiento poblado.

Luz, luz asombrada. El camino, barro y luz, en esta existencia donde hasta lo más pequeño se hace sed para el poeta. La vida le llega incesante, abierta, a golpes de herida, a golpes de lluvia, de ternura, de verdad. El tiempo es una puerta que abre una hora necesaria, urgente a veces, amada. Se interpreta un mundo, una música, una lágrima. Los días tienden sus manos heladas o sus manos cálidas: hay un mundo atroz, hay un mundo bello. Sin misericordia se arruga un rostro, un siglo, una

* LUIS ROSALES: *Diario de una resurrección*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1979.

soledad o un amor, y continúan amaneciendo soles cubiertos de proyectos. La libertad palpita en la pluma de un pájaro, en la pluma de un destino, en la tecla de un piano, en aquella palabra que recuerda la pluma, el aire del piano, el piano, la arruga, la misericordia, un siglo, un amor, una soledad, una resurrección: *Diario de una resurrección,* libro de Luis Rosales, últimamente publicado. Tanto mundo, de hombre, de poeta.

De puntillas hay que entrar. Vestidos de silencio. Y escucharlo todo. Penetrar en esa humanidad acuñada de vivencias y fe. Asomarse a los espejos donde cae la nieve. Donde cae el ardor. Y existe una premura por señalar una mirada, un beso, un cuerpo o una playa, un cuerpo o un latido, un cuerpo o un insomnio. Poemas de raíz intemporal, de raíz y nube, mano extendida, tristeza, alegría, ilusión, el espejo roto, el cuerpo, la nieve salpicando mundo y cuerpo, la luz cuajada y firme, el gozo de la resurrección aun doliéndose, un primer poema donde el tiempo se establece,

... Tal vez es cierto y, sin embargo, es triste
que nuestro amor sólo puede durar mientras que dure un beso,
pero al besarte el tiempo se establece,

y donde el poema se hace memoria sin silencio, sincronizando infinitos, alentando nacimiento y cenizas: ese tiempo establecido.

Luis Rosales, con todo el esfuerzo de alentar desde esa sensibilidad tan comprometida alza, aun desde cualquier agonía, la vida, dándole forma de hora de resurrección y de poema. Vida plena de existencia, asimilada desde un caminar excavando pasos, incrementado por esa capacidad clarividente por cruzar realidades y que es caudal que conjuga su propio vivir cada mañana. Que es hora cercada—siempre «la casa encendida»—por una naturaleza perceptiva haciéndose hendidura, pasos. Pasos prendidos, como hojas, de las ramas de un reloj adquirido con la infancia. Las hojas y las horas de que habla el poeta:

... las hojas y las horas,
y se quedan suspensas en el aire como se borra en la memoria una advertencia [inútil.

En el aire de un poeta que alienta a pensamiento abierto, y que advierte alas, rostro, alegría, diciéndolo:

... cuando llega esa hora
en que despierta al fin el jardín de los pájaros,
y siento que sus alas me golpean el rostro
buscando la salida y hallando la alegría,
y el cuerpo se hace música...

Música que aparece amordazando el vacío, la idea del abismo, el apagón, hasta hallar, en malva, una violeta húmeda,

> *... con su empujón de lluvia y de violetas húmedas,*
> *hasta sentirme tuyo,*
> *hasta nacerme,*

hasta nacer, empujón de lluvia y violetas húmedas, despierto un jardín, ¿qué pájaros?, alas comunicando vuelo, murmullos, golpeando el rostro hasta encontrar la salida «hallando la alegría». Esa fuerza emocional inequívocamente aparecida para ser toda una rzón, origen de ternura. Y aunque desde otros poemas esa razón, ternura emocional, se torne fungible, pasarán segundos o eternidades de cenizas, pero volverá a ser nuevamente existencia, empujón, violetas húmedas.

Toda esa personalidad tan definida identificando a un hombre que va reconociendo a los seres y a las cosas, y reconociéndose en ellos. Autor, a través de *Diario de una resurrección,* de lo más auténtico busca, en tránsito de ternura que muestra generosamente, los contornos de la dicha y de lo agónico hasta una verdad que estremece, que sacude, que nos hace caer cuesta abajo voluntariamente, en toda su voz, deshabitándonos de cualquier forma que no sea la de sus poemas: «... y todo es cielo y una sola nube,/y todo es nieve y una misma nieve».

Hasta volver la página a un sol ancho que se descuelga sin aspavientos apresurando la nieve al fondo de la tierra, y como escora a cualquier herida, un amor,

> *... mientras sigues subiendo como puedes,*
> *un amor compartido*
> *o un andamio,*
> *ese andamio de juntura y perdón en que consiste la alegría*

un amor identificación culminante de reconocerse, de saberse con un mismo nombre, latido, beso, diálogo.

«El andamio», «La espera forma parte de la alegría», «Nadie es profeta en su espejo», «Guardo luto por alguien a quien no conozco», «Las alas ciegas», poemas en los que Luis Rosales se ha ido asomando, se ha ido quedando. Luis Rosales parece buscar, busca, la palabra apaciguar. Apaciguar el dolor y hasta el cariño, el amor, en un deseo de soslayar que se apodere hasta tal extremo de un ser que padece. De ese apaciguar arranca su equilibrio. En él ha aprendido a sumergir un tiempo encanecido y joven, que es él mismo, para relatar el proceso de caminar con los bolsillos rebosantes de sabiduría y afectos. Con las arrugas estremecidas de noches. Con el paso medido, reflexivo, sobre un folio en blanco, hasta la armonía. Y sabe reunir el corazón: «... y sé que el corazón hay

que reunirlo poco a poco,/hay que reunirlo prematuramente/para poder tenerlo justo en el momento necesario».

Luis Rosales es uno de esos seres de excepción que ampara en sí una alegría desde el dolor. En «Las alas ciegas» comienza por hablar desde un origen, arrumbando todo lo que no sea belleza, así de sencillo en esos versos únicos,

Quien no sufre se quema,
y yo recuerdo que la primera vez que nos hablamos
me mirabas con tal intensidad
que te quedabas añadida a mis ojos

en esos versos únicos en los que las alas, dice el poeta, llevan a la niñez: «... y te recuerdo niña,/y te veo despertar cada mañana en un pueblo distinto». Alas hacia esa pertinaz niñez que somos y que nos devuelve los colores y la noche de entonces cada vez, envueltos en memoria de sonrisa, lágrima o menta.

De poema en poema, *Diario de una resurrección,* paso a paso con el ruido justo, el desgarro, la dulzura, desde el aire más pequeño hasta el sollozo, desde el túnel a la luz más repartida y abierta, en un tono de esperanza indefectible: «Mi esperanza te ha hecho tal como eres cada día», verso de Leopoldo Panero con el que se fija, se señala la segunda parte del libro donde continúan reafirmándose las palabras cerca de un calor y de las horas despiertas. Calor y horas despiertas en esa definición que cubre la «Representación en tres planos de una mujer»: «... y no hay nada en tu cuerpo que no nazca al andar,/y no hay nada en el mundo que no lleve tu paso». Y es la palabra—se oyen sus cimientos—, «la palabra se convierte en espanto»,

... que el espanto no nace de vivir,
es anterior al hombre
y quien quiere evitarlo agoniza

y la palabra se convierte en mirada, en vuelo de pájaro:

Empiezo a verte ahora
y en tus ojos hay pájaros que no regresan nunca,
olas que se disgustan a fecha fija,
cicatrices que pueden despertar,
y algo tuyo, muy tuyo, que al declararse se convierte en misterio
igual que la dulzura se convierte en pregunta.

Y al pronunciarse nuevos poemas: «Por mor», «Los muertos prematuros», «Un puñado de pájaros», «Siempre hay luto en el hielo», «Algo queda en el aire», «El hilván», «Un poco de silencio», «Se llamaba Mo-

lina», «Sobre el oficio de vivir», entre otros, se está ya no leyendo, meditando, la palabra de Luis Rosales, sino en el espacio justo de un mundo que nos ha ido sujetando. Inmersos en la tierna e inquietante forma del amor y el grito, del silencio y la mirada más pequeña, porque hasta la mirada más pequeña está escrita. Y se nos antoja que es el poeta el que conviene a los versos de «Se llamaba Molina», el que se ajusta a ese decir: «... y había vivido andando». «Miraba recogiendo la vista desde atrás». Porque el poeta ha vivido andando, descalzo quizá para sentir más camino, y con la mirada añadida a cada hora. Con las pupilas fatigadas de desolación irrebatible y de ilusión apareciendo. La vida, ese sabor.

En Luis Rosales, a manos llenas. Hasta el dolor.

El dolor que se inventa nos inventa,
y ahora empieza a dolerme lo que escribo.

estas palabras ateridas,
estas palabras dichas en una calle inútil que tal vez tienen aún alumbrado de gas.

Esas palabras dichas, nunca en una calle inútil. Palabras en una calle mundo, de una luz sin ausencia.—*ELENA SANTIAGO (avda. de Santander, kilómetro 4. Azucarera [chalet]. VALLADOLID).*

LOS SILENCIOS DE DOLORES ALVAREZ

I want to hold your hand.
BEATLES

El peligro o, cuando menos, la incertidumbre que entraña cualquier comentario de un primer libro se desvanece en la presente obra [1], que reúne unas particularidades singulares, dándonos a conocer bastante exactamente el eje que vertebra su contenido. Pero no sólo ya en sí mismo, sino que se proyecta en la continuación de la obra, en lo que va a ser, en lo que puede ser. E incluso sea un fuerte riesgo el que su lectura no deje lugar a la incertidumbre.

El resultado produce un impacto inmediato, apresurado, y así está escrito el poemario. Es como si Dolores Alvarez sintiese miedo, un miedo profundo, hondo, a respirar, a detenerse, a descansar, a dormir. El enorme terror de no saber si más tarde podrá levantarse y continuar.

[1] DOLORES ALVAREZ: *A golpes del sino*, Ed. Vox, Madrid, 1979.

Y combate y destierra a todo aquello que le frene, aunque presienta que está a punto de perderse, que va a ser arrastrada a no se sabe dónde. Le falta terquedad o convencimiento como para poder regular el proceso.

Lo que sí extraña mucho es que en esta galopante carrera que emprende no existan contradicciones, intentos de vuelta atrás o cambios de sentido. Es un texto exento de paradojas. Con esto, la escritura se hace lineal, muy lineal. También están rechazados, supongo que de antemano, los conceptos que puedan ser oscuros, dobles. La palabra sale tal cual, desnuda, y produce a veces la impresión de un prosaísmo deliberado.

Pero a pesar de ello va perdiendo más la noción de sí misma. Su identidad no es algo homogéneo, consistente, sino formada de cuadros no correspondientes unos con otros, en donde se advierte sólo—que ya es bastante—una lucha consigo misma que alcanza por momentos una enorme violencia. Los fragmentos salen disparados, despedazándose. En la superficie nada o muy poco aparece. Es una línea continua sin alterar.

Por esto, y aun a riesgo de paradoja o incluso de disparate, me atrevo a definirla como poesía del silencio. Es una palabra construida a golpes, a martillazos, pero que no traspasa, que nunca traspasa los límites de sí misma. Llegados a un instante, para nada sirve describir el mundo. Vueltas concéntricas sin escapar de la órbita.

Y es justamente en esta concentración de fuerza donde al fin se rompe la linealidad. La palabra puede ser lineal; el silencio jamás. Un silencio que se conforma con el asombro, con la perplejidad que causa el no entender los porqués de lo que se ve o preguntándose aún si es cierto de verdad eso que ve. Consecuentemente, esa impresión de hermetismo que subyace de continuo en su verso. Parece un verso claro por lineal, aun apabullantemente claro, y, sin embargo, a mí me resulta un fondo inaccesible. Es una palabra directa, que impacta ya en un primer momento, y con todo no llegamos a saber su origen, o sea: nada—su término jamás podría tenerlo—, porque Dolores no puede o no quiere contarlo. Nos quedamos ignorando los resortes. Es, desde luego, la escritura del silencio.

En este indefinible silencio hay ya un componente claramente mágico que rompe los esquemas, manteniéndose en una nebulosa zona donde también el lector se pierde por la imposibilidad de racionalizarla. La barrera que se levanta termina por ser angustiosa, necesita una respuesta inmediata, urgente, y a medida que nos vamos introduciendo en la niebla más nos va costando combatirla, más vamos quedando aislados. Un sepulcro entre sepulcros.

Como única respuesta posible al aislamiento, no abandonarnos. Sentir una sujeción que no dimana de nuestro interior, pero que vamos inventando. Soñarse vinculados al fin a nuestra propia historia, aunque

no sea posible rellenar las hendiduras con imágenes tan inconcretas. Saberse presente en cada afirmación más allá de cualquier devaneo paralelo.

En el fondo de cada verso suyo no veremos jamás una sonrisa. Y esa sensación de vértigo en que nos sumerge alcanza la ruptura, el desdoblamiento. Es el peligro de parapetarnos detrás del texto, usarlo continua y exclusivamente como defensa. Olvidar que estamos siendo olvidados. Engañar o esquivar la voluntad de juntar nuestro mundo con el de los demás.

Por esto, más que un libro pesimista, como se ha dicho, yo creo que cabe hablar de un libro huidizo, resbaladizo, viscoso. Tal vez debido a que a mí me interesa más que el resultado del texto su origen. Y en este caso, su origen es profundamente oscuro, más que nebuloso. Es un deseo (acaso poco posible) angustiado de hermanar la solidaridad con el deseo de conformar la personalidad. La conciencia de sí misma con la conciencia de relación y, por tanto, de relatividad.

En esto último, sobre todo, se hace patente que el libro sea primerizo, muy temprano. Escrito en un período que su autora, tal vez con buen criterio, no quiere dejar ignorado. En este mismo sentido, la tercera parte del libro tiene algo de rebelión o contestación a las dos primeras. Aunque, como casi siempre, también aquí las divisiones resulten un tanto arbitrarias, al menos poco definidas. Pero bueno será mientras tengamos poder para hacerlo.—*EUGENIO COBO (Calatrava, 36. MADRID-5).*

DOMINGO YNDURAIN: *Introducción a la metodología literaria.* Prólogo de F. Lázaro. Col. Temas, SGEL, Madrid, 1979, 324 págs.

El profesor Luciano García Lorenzo, al frente de la colección «Temas», de SGEL, está empeñado en el noble ideal de la superación. Al menos, a nosotros así nos lo parece por la acertada captación de autores y temas que, sin duda alguna, prestigian de manera inequívoca la colección por él dirigida. Uno de los autores que desde ya corroboran nuestro anterior aserto es el profesor Domingo Yndurain, con el excelente estudio sobre *Metodología literaria* que, como obra abierta, nos ofrece en prosa ágil.

Ya en *Nota preliminar,* el profesor Domingo Yndurain nos expone cuáles han sido las ideas centrales que le han guiado a la hora de confeccionar el estudio para la imprenta: «... Me ha parecido conveniente

también plantear la materia de forma sintética, mejor que multiplicar los matices, distingos y referencias... En cuanto a los planteamientos teóricos, debo advertir que he intentado atender en lo posible a las fuentes o a las ideas básicas y no tanto a las ramificaciones que de ellas derivan. Es obvio que un libro de este tipo nunca está completo...».

El *Prólogo* corre a cargo del profesor Fernando Lázaro Carreter, y en él esboza con meridiana claridad y magisterio los presupuestos críticos más controvertidos de los tratados por su enorme incidencia en los estudios literarios, al tiempo que considera oportuno resaltar que el autor del presente estudio ha sabido replantearlos con prudencia y sagacidad no exentos de cierta polémica.

«(...) Otro punto con el que quiero subrayar mi acuerdo es la defensa que el autor hace de las perspectivas históricas, cuya expulsión ha estado a punto de producirse en nuestros estudios al ser anamatizadas por el New Criticism americano y después por la Nouvelle Critique francesa, tan gozosamente escuchadas en nuestro país y en América. Son unas páginas juiciosísimas, en las que el atrevimiento llega a tanto que hasta muestran respeto por Lanson (y, a veces, por Menéndez Pelayo)» (páginas 12-13).

El estudio objeto de nuestra reseña aparece formalmente dividido en dos partes: *I. Principales teorías sobre el hecho literario,* y *II. Historia de la literatura.*

En la parte primera, Domingo Yndurain pasa revista, selecciona y critica las principales corrientes que han informado los diversos postulados metodológicos, haciendo hincapié en aquellas que han creado «escuela» o, al menos, han propiciado una corriente crítica con mayor o menor predicamento: «(...) parece preferible atender a las manifestaciones más relevantes (que son también las más rentables) antes que perderme y perder al lector en un inacabable catálogo de nombres y obras apenas analizados, inutilizables por su misma extensión».

A partir de *El estudio de los textos literarios. Historia,* elabora al hilo de las distintas corrientes críticas—Croce, la estilística, New Criticism, Luckács, Goldman, Gustav Lanson, Barthes, el formalismo ruso, el estructuralismo de Hjelmslev y otros—su pensamiento, o mejor dicho, su posición ante el hecho literario.

No se nos escapa, pues, que ante tan dilatada exposición, el autor se recree en unos presupuestos críticos más que en otros, ya que el autor juzga *a posteriori* y, por ende, a favor de corriente (así expone y reinterpreta a Lukács, las teorías freudianas aplicadas al hecho literario, pese a sus enormes dificultades...), pero al mismo tiempo intenta recuperar, en lo positivo, teorías que, al menos aquí, no gozan en estos momentos de gran predicamento, por ejemplo, el lansonismo. A este respecto,

D. Yndurain escribe: «De la misma manera, los datos que proporcionan los estudios históricos y filosóficos sobre la situación cultural e ideológica de una época determinada son informaciones imprescindibles, tanto como vía de penetración cuanto por el valor como criterio para comprender e interpretar la obra literaria» (pág. 136, *II. Historia de la literatura).*

Tras encarar el hecho literario en su historia, y desgajarlo del hecho del lenguaje por poseer objetos de estudio diferentes, analiza la literatura en su fluir, deteniéndose en *Los textos, Fijación de textos, Caracterización de la obra literaria:* La obra literaria rebasa el campo estudiado por la lingüística, por la gramática. Habrá que analizar y describir, pues, los elementos presentes en el texto y no analizables con el concurso de estas disciplinas (pág. 209); *Los rasgos históricos de una obra literaria, La crítica interna, Los textos escritos, Las bibliotecas, La lengua, La crítica textual.*

En esta segunda parte, el autor nos va describiendo los presupuestos metodológicos más apropiados para abordar la totalidad del hecho literario y pone al lector en el camino no sólo de interpretarlos, sino de acudir a los repertorios bibliográficos como mejor procedimiento para acercarse al hecho literario.

Para terminar, nada mejor que reproducir las palabras con las que Fernando Lázaro cierra el *Prólogo:* «Otras muchas incitaciones salen de este libro merecedoras de glosa. Repito que su lectura me ha suscitado asentimientos grandes, y cuando no, dudas fértiles acerca de convicciones insuficientemente fundadas. Ojalá experimente el lector impulsos parecidos y contribuya el trabajo de Yndurain a encauzar por márgenes de rigor las inquietudes que muchos vivimos acerca del por qué y el cómo de los estudios literarios» (pág. 18).—*JESUS SANCHEZ LOBATO (Valderrodrigo, 82, 4.º izqda. MADRID-35).*

E N T R E L I N E A S

GIGLIOLA FRAGNITO: *Memoria individuale e costruzione biografica.* Argalia Editore, Urbino, 1978, 189 págs.

El punto de partida de esta investigación es la triple biografía del cardenal veneciano Gaspar Contarini, escrita por Giovanni Della Casa, Ludovico Beccadelli y Pietro Vettori, y su finalidad es descubrir los criterios historiográficos subyacentes a ellas y que definen una manera

de escribir la historia, típica de la mentalidad veneciana dominante entre los siglos XVI y XVIII.

El método elegido es el biográfico, pero la finalidad no es la meramente narrativa y/o interpretativa de una vida individual, sino, como demuestra la autora, la apologética y ejemplarizadora que corresponde a la exaltación de las vidas paradigmáticas. Estamos, pues, en el más crudo espacio de la historia como «maestra de la vida», aunque no sea precisamente una investigadora de la vida.

Varias tensiones se mueven en el tiempo de los biógrafos para condicionar su exaltación de Contarini: la Contrarreforma y la adscripción de la república veneciana a la causa papal; la necesidad de Venecia de acrisolar su propia filosofía de exaltación nacionalista («la milenaria estabilidad de Venecia, su tranquilidad interna, su opulencia, sus vastos dominios sobre las islas y la tierra firme; la conservación de su independencia aun a pesar de las calamidades que habían subyugado a los otros Estados italianos; la sabiduría de sus leyes y sus instituciones; el admirable sistema colectivo que impedía a su clase dirigente transformarse en oligarquía restricta; la posibilidad de cualquier ciudadano de llegar a los más altos puestos del Estado, que eran otorgados teniendo en cuenta sólo la calidad de los candidatos; la sobriedad de costumbres de la clase dominante; todos los lugares comunes de la *mitología* encontraron espacio en el más amplio discurso celebrativo de Contarini», explica la autora en pág. 83); la apología del pariente ilustre pedida y pagada por la familia; la eclosión de una historiografía de modelo clásico basada en el panegírico del héroe convenientemente idealizado.

No obstante este fondo común, los resultados no pueden superponerse, salvo en cuanto unos biógrafos copian a otros y se limitan a ejercer el viejo arte de la interpolación. Della Casa, iniciador de la expresión *razón de Estado,* luego tan afortunada (ver el estudio de Rodolfo de Mattei en esta misma revista, núms. 107/8, año 1958), retrata al magistrado-filósofo de la única república italiana no sometida al extranjero, ideal de la clase dominante veneciana, equilibrado, mesurado y razonable, en tanto que Beccadelli se detiene en la imagen contrarreformista, luminosa, contra un fondo de insidias lúgubres y demoníacas.

Fragnito hace un minucioso examen comparado de los textos para establecer en qué medida repiten informaciones y divergen criterios, a la vez que distingue la figura heroizada de Contarini de su verdadera acción como diplomático de la Serenísima cerca de los mayores Césares del moderno Estado absolutista (Carlos V, Francisco I).

El resultado obtenido excede largamente los estrechos márgenes de la monografía y la densidad de la búsqueda erudita. Es un estudio que

contribuye a esclarecer un momento clave de la historiografía moderna en Europa, el hiato que une o permite unir a Maquiavelo con Voltaire.—*B. M.*

SIGMUND FREUD-EDOARDO WEIS: *Problemas de la práctica psicoanalítica.* Traducción de Jacques Bodmer, nota preliminar de Martin Grotjahn, Gedisa, Barcelona, 1979, 105 págs.

Esta colección epistolar se une a otras ediciones del mismo tipo que en fecha reciente han puesto al lector en castellano en contacto con buena parte de la correspondencia freudiana (Karl Abraham y Karl Gustav Jung, por ejemplo). El corresponsal de Freud es, en este caso, Edoardo Weiss, introductor del psicoanálisis en Italia.

Weiss, médico judío triestino, y por ambas circunstancias muy ligado a la cultura germánica de la *Mitteleuropa,* conoció a Freud en 1908 y mantuvo con él una relación personal y epistolar que se prolongó hasta que ambos cientistas debieron exiliarse, Freud de Viena por Hitler y Weiss de Roma por Mussolini, ya entonces lanzado a una política solidaria con el antisemitismo hitleriano y la lucha cultural contra el «judaico» psicoanálisis.

Weiss emigró a Estados Unidos, donde siguió su carrera, para morir en 1970, a los ochenta y un años de edad. Desarrolló algunas matizaciones personales sobre temas del psicoanálisis, en especial en el campo de las paranoias, la agorafobia, la psicosis del asma bronquial y temas de identificación afectiva.

Las cartas aquí reunidas van precedidas de una breve introducción de Grotjahn sobre Weiss, y de éste sobre sus recuerdos de Freud. El texto epistolar va continuamente comentado por el corresponsal, quien agrega información y conclusiones sobre el contenido de cada carta.

La posición de Weiss acerca del maestro es objetiva, aunque en ningún momento reniega de su ascendiente intelectual. Hace hincapié, sobre todo, en las dificultades de Freud para abrirse paso en las filas médicas, donde se lo empezó considerando como neurólogo, pero despreciando como psicoterapeuta, sin entender que, como lo dice Freud repetidamente en estas cartas, el psicoanálisis era y es más un método de investigación y una hermenéutica del fenómeno humano que un sistema de cura.

Muy aprovechables son las observaciones de Weiss sobre las relaciones del maestro y sus discípulos «heréticos» (Jung, Adler, Tausk,

Federn, Otto Rank) y las explicaciones acerca de la necesidad de mantener cohesionado el núcleo original, aunque fuera de manera autoritaria, para defenderlo de la hostilidad circundante.

Lealtades y traiciones, éxitos y persecuciones, dudas y una apertura auténticamente científica en el fondo son las notas de la biografía del psicoanálisis que estas cartas permiten subrayar, con materiales de primera mano, como lo son los testimonios de estos iniciadores.—*B. M.*

MARIA MERCEDES CARRANZA: «Poemas». *Revista de Poesía Golpe de Dados,* núm. XL, vol. VII, Bogotá, julio-agosto 1979.

Decididamente, la joven poesía, tras haber esquivado la tentación culterana, ha vuelto al biografismo. En el caso de María Mercedes Carranza (Bogotá, 1945), la autora de *Vainas y otros poemas* (1972), ello es evidente. La poetisa hace girar este breve poemario en torno a una fragmentaria confesión que define como la del siglo. Esta doble apelación a lo confesional y al «siglo» evoca al romanticismo. También la frescura de un lenguaje directo—todo lo directo que puede ser el lenguaje poético—y el recurso a una convención del sentimiento cuando se juzga necesario.

Un tema que vuelve en estos versos es el cuestionamiento irónico de las convenciones comunicativas: las grandes ideas, las grandes palabras, las grandes instituciones sociales, etc. No escapa al juego la misma poesía. Valga un ejemplo: «Sirvo para oficios desuetos: /Espíritu Santo, dama de compañía, Estatua/de la Libertad, Arcipreste de Hita./No sirvo para nada».

El amor, las alternancias sexuales de voluptuosidad y mera complacencia, las costumbres domésticas cotidianas («Y cuando el miedo llega/ me voy a ver televisión/para dialogar con mis mentiras»), la inesperada vida que rompe todas las prevenciones de la memoria y la palabra («No sé si se trata de un tema/de escritores de oficio/o nada más que de la vida/que, otra vez, puede sorprendernos»), completan la ceñida temática de estos versos, servidos con un desenfado formal acorde con sus tópicos, de los que no están ausentes las duras ironías sobre la vejez prematura y la muerte aparente del propio poeta.—*B. M.*

LESZEK KOLAKOVSKI: *La filosofía positivista. Ciencia y filosofía.* Traducción de Genoveva Ruiz Ramón, Cátedra, Madrid, 1979, 262 páginas.

Marxista de cuño hegeliano y considerador del marxismo como una propuesta abierta de lectura sobre el mundo actual, Kolakovski ha dado a esta línea de pensamiento algunos de sus textos más importantes: *El hombre sin alternativas, Etica sin código, La mortalidad de la razón,* etc. Por una de las paradojas de aquel mismo mundo, debe enseñar su disciplina en los Estados Unidos.

En este libro, Kolakovski aborda la filosofía positivista como un estilo intelectual o actitud filosófica que trasciende los positivismos históricos del siglo XIX y se constituye en una opción constante del pensamiento. De este modo, rastrea las raíces de dicha opción en cierta problemática platónica (la relación entre el nombre y la realidad del objeto nombrado), y más concretamente, en algunas expresiones del pensamiento bajomedieval, como Guillermo de Ockam.

Desde luego, el grueso del texto está consagrado a la formación y desarrollo del positivismo europeo en sus diversas ramas, desde el empirismo de David Hume hasta el neopositivismo sociológico de Karl Popper y el empirismo lógico de Ludwig Wittgenstein y epígonos, pasando por la trilogía decimonónica: Comte, Spencer, Claude Bernard.

Kolakovskki sistematiza el examen valiéndose de algunas constantes e invariantes del pensamiento positivista, a saber: desdeñar los problemas relativos al modo de adquisición del saber en favor de reglas y criterios de juicios sobre el conocimiento; no establecer diferencias reales entre fenómeno y esencia; mantener una estricta relación entre saber y nombre, por un lado, y objetos singulares reales por otro; negar valor de conocimiento a los juicios de valor y a los enunciados normativos; reducir todo el saber a una ciencia de modelo empírico-natural; negar toda realidad y, por lo mismo, todo posible conocimiento relativo a las generalidades.

Por todo ello, el positivismo cobra la importancia de una voz permanente y diacrónica en la historia de la filosofía e impregna, sobre todo a partir de la segunda mitad del ochocientos, todo el saber occidental, que se da evolucionando dentro de sus coordenadas o criticando sus conclusiones típicas.

El balance de Kolakovski, sin negar los aportes del positivismo en el campo de la metodología de las ciencias y la lógica formal, tiende a apuntar las deficiencias y las implicancias represivas del positivismo en el campo filosófico.

Al rechazar toda concepción totalizadora del mundo por metafísica, el positivismo anula la posibilidad de encarar su modificación. Al desdeñar todo «deber ser» por impertinente al pensamiento que responde a las coordenadas de la realidad, también esteriliza la visión crítica de dicha realidad. Por fin, si el pensar debe ser mero reflejo biológico de las leyes de lo real, entonces la razón es un elemento antifísico, desequilibrante y, por fin, enfermizo de la realidad, lo cual no explica su presencia constante en la misma realidad, o explica que la realidad no es un orden, como quiere el positivismo, sino una propuesta abierta en la que el hombre puede intervenir para trascender lo dado.

La exposición de estos puntos está dada con austeridad y seguridad del mejor nivel por Kolakovski, quien se muestra, ante todo, como un eficacísimo expositor de la filosofía histórica. La ausencia de citas literales, fuentes y notas al pie agiliza la lectura y la hace útil, tanto para el consultor de manuales como para el enterado que busca una versión crítica del tema.—*B. M.*

GABRIEL UREÑA: *Arquitectura y urbanística civil y militar en el período de la autarquía (1936-1945).* Istmo, Madrid, 1979, 352 págs.

El análisis ideológico del discurso arquitectónico suele tropezar con un inconveniente que podría denominarse ilusión óptica. La arquitectura es un doble discurso: el de los textos que explican la obra y la obra constructiva en sí misma. Entre ellos puede haber coincidencias y disidencias. Si el analista, como ocurre a menudo, se detiene en la literatura arquitectónica sin estudiar, correlativamente, el hecho arquitectónico coetáneo, puede equivocarse por una errada selección del objeto a encarar.

Consciente de este peligro, Ureña hace un estudio perfectamente correlativo entre discurso y construcción durante el primer período del franquismo. Sus conclusiones exceden por ello el esquema corriente, que ve en la postguerra una reacción fascistizante frente a los intentos racionalistas de la Segunda República. Si ello es así a nivel de discurso doctrinario, no lo es siempre en el hecho constructivo. Buenas pruebas son dos monumentos de preguerra (la Ciudad Universitaria y los Nuevos Ministerios) que se suelen tomar como paradigmas del fascismo arquitectónico local. También es de tener en cuenta que el arquitecto por antonomasia del escorialismo autárquico, Luis Gutiérrez Soto, fue uno de los campeones del racionalismo.

En cuanto al sustrato social que soporta estas contradicciones, Ureña

da una clave muy aguda: «El drama urbanístico de los falangistas radicó en que creyeron, más o menos ingenuamente, que eran los nuevos amos y que a ellos, por tanto, correspondía la planificación del paisaje urbano...; no eran los nuevos amos, sino los nuevos siervos de los viejos amos..., y era a éstos a quienes competía, irremediablemente, la planificación urbana» (pág. 93).

El libro se articula, con gran seguridad metódica, en una introducción donde esquematiza la situación de la arquitectura española en la preguerra, una parte teórica donde se sintetizan los principios teóricos del autarquismo arquitectónico (ruralización de la ciudad para evitar concentraciones obreras, descongestión para anular el chabolismo, urbanismo orgánico y biológico a partir de la Plaza Mayor, estética imperial, vivienda social y construcción de una arquitectura a partir de la vivienda) y luego unos capítulos específicos dedicados a la arquitectura civil, militar y religiosa de la época. El panorama se completa con una minuciosa cronología de obras y una vivaz antología de textos contemporáneos, algunos ilustrativos por su contenido y otros sintomáticos (y aun divertidos) por el estilo.

Tiene especial interés la observación de Ureña sobre las construcciones militares del autarquismo, en las cuales, curiosamente, se detectan los escasos rasgos de racionalismo y actualización arquitectónica del período. El autor revela una buena lección de la crítica de arquitectura italiana: buena por lo asumida y no por la mera y pedante repetición de *slogans.—B. M.*

BERNARDO KORDON: *Manía ambulatoria,* con prólogo de Ulises Petit de Murat. El Ateneo, Buenos Aires, 1978, 136 págs.

De la promoción de Kordon se conocen bien en España algunos nombres: Cortázar, Sabato, Bioy Casares. Kordon milita en la primera línea de la narrativa argentina contemporánea, sin apelar a la pirotecnia técnica del primero, a la gesticulación metafísica del segundo ni a la confortable cercanía borgiana del tercero. Tiene dos virtudes escasas en una obra dilatada por cuarenta años: coherencia temática y nivel sostenido de calidad.

El lector español se hará cargo seguramente de esta producción, sin la cual es imposible entender lo que ha ocurrido en la narrativa argentina posterior, y recuperará a un escritor que, como Felisberto Hernández,

Roberto Arlt o Juan Carlos Onetti, ha tenido una acogida tardía en la Península.

El mundo temático de Kordon se centra en Buenos Aires. Y al decir centrar no se significa excluir. La capital rioplatense es punto de partida de muchos itinerarios, pero siempre punto de regreso y aun sujeto de observación a distancia y de nuevo conocimiento a la vuelta. Todo ello deja de lado severamente las complacencias del porteñismo, la incursión sensiblera del folklore targuístico y la exterioridad del color local. Kordon es un narrador de Buenos Aires, pero un narrador universal y no meramente porteño. Como la aldea de Rulfo, el Faubourg Saint Germain de Proust o la Ferrara judía de Bassani, su Buenos Aires es una manera de existir la humanidad en una circunstancia dada.

Los barrios pobres, los arrabales proletarios, los restos cada vez más escasos de la picaresca, los patios ferroviarios, son el paisaje constante sobre el cual ocurren los títulos definitivos de Kordon, novelas o colecciones de cuentos como *Reina del Plata, Domingo en el río, Los navegantes, Alias Gardelito* y la reciente *Adiós pampa mía.* En ellos no es difícil advertir la irrupción del escritor viajero por momentos entrañables de América del Sur, pero también París o Pekín, que son puntos de referencia para seguir pensando y recreando a Buenos Aires.

En el libro que ahora se reseña, los relatos, provenientes de distintas épocas, sostienen las líneas antes apuntadas. El terremoto de Chile, que no impide a unos viajeros rastrear botellas de buen vino y seguir la juerga; el argentino que en Brasil se siente en la obligación nacional de emplearse como rufiancillo; la chola boliviana que mata a su niño involuntariamente por ocultar un minicontrabando de *whisky,* al lado de viajes por las cocinas de la China inmutable o por los sótanos de Auschwitz, donde murieron tantos judíos que hablaban español (como Kordon), todo ello rodea a una de las piezas más penetrantes y claves de toda la obra kordoniana: *Viaje al Oeste.*

Desde el puerto hasta las orillas del campo, el narrador ensaya en este cuento un viaje por la espina dorsal de Buenos Aires, la calle Rivadavia, que se va internando en la noche y en la pobreza creciente de los barrios, pero también en gajos cada vez más remotos y entrañables del pasado (de nuevo Proust) hasta culminar en dos extremos: un prostíbulo suburbano de hace cuarenta y cinco años y el puerto, de donde se sale para volver infinitas veces. Dos ráfagas pueden acreditar la relación Kordon-Buenos Aires, ya esbozada: «Esta ciudad es muy difícil de comprender, y el secreto para hacerlo puede consistir en haber sido porteño y ya no serlo más... Yo no puedo alimentarme con lo que he comido en París. Debo comer aquí. Dos veces por día. Juro que no lo puedo evitar».

Mucho podría tirarse del hilo a propósito de este escritor con una obra tan fiel a niveles y preocupaciones y, a la vez, servida por una técnica discretamente verista que la aleja de todo peligro contaminante de la moda. A falta de espacio, vaya esta epigramática *Ars poética* kordoniana: «En realidad es lo único que me interesa: la calle y los hechos. En resumen: la vida. Lo demás son suposiciones, comentarios, teorías, derivados, añadidos, *ensayos*. Es decir, convencionalismo, retórica, impotencia, vanidad, hipocresía, trivialidad y resentimiento. En una palabra: literatura». En una literatura que lo es sin querer serlo está uno de los desafíos más radicales de todo escritor: narrar el mundo.—*B. M.*

EN POCAS LINEAS

GUILLERMO BOIDO: *Once poemas*. Ed. El lagrimal trifurca. Colección El búho encantado. Rosario (Argentina), 1979.

Temas esenciales como la oposición (confrontación) canto-silencio; la necesidad de nombrar en tanto que dar nombre significa fundar, ayudar a nacer; la memoria no como archivo estático, sino como flujo y reflujo que abre los caminos del conocimiento y también del olvido, son algunos de los temas esenciales de este trabajo denso y sólido de Guillermo Boido.

Nacido en Buenos Aires en 1941, profesor de ciencias, ha publicado *Situación* (1971) y *Poemas para escribir en un muro* (1975), y pese a escasez cuantitativa de su obra (sus libros siempre cobijan pocos textos), Boido es ya—sin duda—uno de los poquísimos autores originales y maduros que puede inventariar la década de los setenta en el panorama de la poesía argentina.

La palabra es para Boido instrumento de indagación metafísica y suma de descubrimientos que conduce a organizar la realidad mediante diversos artilugios, uno de ellos el juego de oposiciones, como cuando aborda la relación canto-silencio y encuentra que «*El sedimento del olvido / yace en la sangre más viva. / Luego decae. Desencadena / su perfección: el silencio*»; sin embargo, «*La luz del alba canta*», y al mismo tiempo «*Golpeado por la luz, / un pájaro ve, y calla: escucha*». Tal vez porque como escribe en el último poema, que es simultáneamente colofón y resumen: «*la vida es una voz / que olvida lo que canta*». Pero el poeta tiene el deber de nombrar (¿porque las cosas sólo existen en la medida en que son nombradas?) y en este plano vuelven a aparecer los contra-

pesos: «*Una palabra asciende y otra / desciende. Dos palabras son la voz de nadie, / pero nombran al mundo*», aunque «*A veces el mapa de la vida / orienta de otro modo sus caminos. Sus nombres / no designan, solamente / cantan. El mapa / modifica aquí o allá su escala, adquiere / los contornos de un rostro, se transforma / en un hombre. Y espera*».

En el mismo sentido la poesía es también enmascaramiento de la realidad a veces para aprovechar posibilidades miméticas, otras para superponer imágenes que actúen como puentes sucesivos que permitan descubrir las más profundas complejidades o esplendores del mundo, sus reflejos inéditos: «*Palabras por encima del silencio quieto. Máscara / de una máscara. Palabras quietas / por debajo del silencio. / Máscara de otra máscara*».

El poema número 10 merece un análisis detallado—y seguramente lo tendrá—, pero en el magro espacio que permite esta sección, lo mejor y más ilustrativo para el lector sea transcribirlo: «*Animal de mareas. De tu memoria nace. / De cuerpos como voces / se alimenta. Emerge / de la fugacidad de lo que puede ser nombrado. / Entrega / tu tiempo a otro. Dibuja / tu rasgo en el rostro de otro. Sepulta / tu recuerdo en el olvido de otro. / Y ya no eres tú, no eres otro. / Animal de mareas. Cuerpo de formas, / no de materia. Con la ferocidad de la entrega / lo aplacas. / Te abandona, simula / abandonarte. Nunca sabrás dónde se ha cumplido, ni dónde aguarda, por qué regresa, cuándo, / bajo qué piel, qué gesto, qué lejanía. / Animal de mareas. Lento animal / que asecha. En tu memoria / crece. Le has dado / tu soledad, antes de ser un canto. / Tu voz, antes de ser palabra. / Tu nombre, antes de ser corazón final, / definitivo del silencio. / Animal de mareas. Sabe de ti cuanto tú no sabes. / Es tu memoria: el verdadero sitio de la muerte*».—*H. S.*

VARIOS AUTORES: *Breve antología de cuento humorístico uruguayo.* Ed. Alcali. Colección ABC del lector. Montevideo (Uruguay), 1979.

La literatura uruguaya posee una notoria tradición humorística de muy variado espectro que abarca desde el chiste directo tipo *gag* hasta la descripción socarrona o el puro matiz verbal. La ironía puede surgir de la observación risueña de ciertos hábitos y costumbres o de una segunda lectura de situaciones aparentemente dramáticas. Pero es casi siempre mediante la descripción del lenguaje popular como los humoristas uruguayos extraen sus mejores hallazgos.

Esta breve antología (que indudablemente no agota, ni lo pretende,

la lista de autores dedicados al tema) incluye nueve nombres de diversos estilos, pero de un homogéneo espíritu de comicidad. Javier de Viana, Yamandú Rodríguez, Juan José Morosoli, José Monegal, Francisco Espínola, Julio César Castro y Mario Arregui ubican sus narraciones en el ambiente campesino, destacándose los cuentos de Francisco Espínola (cuya obra merecería una mayor atención crítica) y Javier de Viana. El clima ciudadano es el marco de los textos de Carlos Mendive, quien desarrolla su trama en Montevideo, y Enrique Estrázulas, representado por una obsesiva pesadilla que abarca capitales sudamericanas cuyos habitantes son descritos mediante una singular capacidad de observación.

El segundo aspecto a cubrir por una selección de este tipo, una vez logrado el literario, es la risa; y en este aspecto el objetivo también ha sido alcanzado.—*H. S.*

DANIEL SAMOILOVICH: *Cómo jugar y divertirse con escritores famosos.* Ed. Altalena. Madrid, 1980.

En el prólogo, Daniel Samoilovich (poeta y autor de varios trabajos especializados sobre comunicación de masas) explica: «La literatura ha ido al juego a pedirle de todo: desde temas hasta ambientes, desde ideas estructurales hasta mecanismos de creación. Y el juego, consciente de ser una entidad literaria como pocas, una especie de cuento que siempre se vuelve a contar y siempre se vuelve a leer, ha sabido darle a cada escritor lo que pedía. A lo largo de este libro—continúa—unos brevísimos apuntes reseñan la presencia del juego en la obra de algunos grandes escritores; esa presencia es múltiple y, de hecho, en el libro se incluyen juegos muy diversos. Diversos en su complejidad, que va desde una inocente adivinanza de las que divertían a los asistentes a la tertulia de Gómez de la Serna en el «Café Pombo», allá por los años 10, hasta un criptograma que supo quitarle el sueño al flemático Sherlock Holmes. Diversos también en sus características, que permitirían agruparlos en tres categorías: 1) acertijos, problemas, enigmas, cuyas soluciones se encuentran en las últimas páginas; 2) juegos sociales que son la explicitación o el desarrollo de juegos que se encuentran en diversos libros, y 3) juegos creativos, propuestas para escribir, inspiradas en la obra o en el método de trabajo de diversos autores».

Así desfilan por el libro los nombres de Edgar Poe, William Shakespeare, un amplio capítulo dedicado a André Breton, el pope de los surrealistas (quienes demostraron una particular inclinación lúdica en to-

dos sus actos y propuestas); William Burroughs, Lewis Carroll, Ray Bradbury, Guillaume, Apollinaire, Julio Cortázar, Guillermo Cabrera Infante, Edward Lear, Vladimir Nabokov y Arthur Conan Doyle. También tiene una gracia especial el capítulo dedicado a Jonathan Swift, donde Samoilovich plantea una serie de problemas matemáticos surgidos de las andanzas de Gulliver en el país de Lilliput.

El volumen puede ser utilizado, tal como expresa el título, simplemente para jugar, pero al mismo tiempo es una doble prueba: de erudición y amor a la literatura. Una demostración de que en ese sistema de cajas chinas infinitas que es la obra de un gran escritor, siempre existe una posibilidad inédita, un ángulo desconocido de abordaje.—*H. S.*

JOSE CARLOS GALLARDO: *Dolor en cera.* Colección Dulcinea. Madrid, 1979.

Nacido en Granada en 1925, José Carlos Gallardo reside en Argentina desde hace más de dos décadas. En Buenos Aires imparte cursos sobre poesía española y ha logrado—lo mismo que en España—multitud de premios. Ha publicado una veintena de libros de poesía y su amplitud de registros cubre muy distinta temática: el desarraigo, la soledad, el paso del tiempo, el elogio del paisaje, el amor, la pasión por la historia americana y el destino de aquel continente. En el poema «Un cuento» se autodefine: «*Mi vida ha consistido en relatar al niño / que soy. Escasamente, digo algo del hombre / que* a solas va conmigo. *Cuento mi memoria, / lo que no he vivido o lo que está por sucederme / como si fueran cosas de otro siglo. / ... / Tengo el don de nombrar lo que no veo / como si fuera parte de lo visto*».

En este nuevo libro, Gallardo cuenta—recuerda—momentos, imágenes de su niñez: «*Cuento una infancia como / quien cuenta un papel amarillo: / con él me he hecho pájaros / fantásticos y desmedidos, / arenas victoriosas, nubes / ligeras, torrentosos ríos, / y una tormenta laboriosa como una alfombra / que llevara volando a mi camino*».

Poseen una entrañable calidez aquellos poemas en los que Gallardo evoca a su madre, tema siempre difícil por lo trillado: «*A veces la espiaba por la puerta. / ... Otras veces, la veía en la terraza / tendiendo ropa, y me inventaba roces / de sol, pedazos de aleluya, oreos / de caleidoscopio de canciones*». Pero un día, en medio de esa paz familiar, «*un fusil apareció empuñando una bandera. La tierra se salió de madre. / Los rincones saltaron de su polvo y levantaron / un griterío de*

muertos espontáneos. Las gargantas / mostraban el sádico tatuaje de las balas». En ese «Tiempo de guerra»: «*vivir era como estar mirando a los otros. / Estábamos en la ventana limpiándonos / las telarañas de un lejano abismo mohoso. / Dios, recortado en papel de Catecismo Ripalda, / era un vacío misericordioso. / Vivir era una mano extendida en la mirada / y un pañuelo parroquial colgado de los ojos. / Más allá de la calle, por entre los silbidos / y los soldados vivos que pasaban con la muerte al hombro, / nos llegaba el rumor oloroso y caliente / de los lejanos hornos*». Otro día se produce un bombardeo: «*Habías acabado de llorar. / Como siempre. Y tenías el silencio / amontonado en las lentejas. / ... Tú en la mesa camilla remendabas / rezos y calcetines, obediencias / terribles y guitarras embriagadas. / De pronto una explosión movió los centros, / levantó gritos, derrumbó paredes, y, endemoniada, fuiste hasta el tejado, / donde el hijo, en silencio, entrevistaba a los pájaros*».

La última descripción, tal vez la definitiva de su madre, la traza Gallardo en el poema que cierra el libro: «Segunda fotografía española de mi madre», donde dice: «*Era de harina y mosto candeal, de tristeza / fina como las rejas carcelarias del cante; / y tenía en los ojos una quieta manera / de llegar como un río se asoma por el cauce. / Nunca estuvo en la vida. Se cayó desde el vientre / como en la propia sangre se caen los animales, / y quedó en la raíz / entre los hijos / amamantándose*».—*H. S.*

VICENTE ZITO LEMA: *Retorno* (edición bilingüe castellano-holandés). Ed. SKAN. Amsterdam (Holanda), 1980.

Nacido en Buenos Aires en 1939, Vicente Zito Lema integra la llamada generación del 60. Ha publicado, entre otros títulos, *Tiempo de niñez,* 1964; *Pueblo en la costa,* 1966; *Feudal cortesía en la prisión del cerebro,* 1970; *Blues largo y violento,* 1971, y recientemente, en Barcelona, *In memoriam a los caídos,* 1979. Es también autor de libros periodísticos y de varios ensayos sobre literatura e historia argentina. Fundó y dirigió las revistas *Cero* y *Talismán,* y fue una de las voces más críticas de ciertas actitudes que él juzgó conformistas de parte de su propia generación. A él se debe el redescubrimiento del poeta Jacobo Fijman, quien a causa de permanecer internado en un manicomio los últimos años de su vida había provocado un manto de olvido sobre su

labor; además se destacó como activo periodista y abogado defensor de presos políticos.

Desde una poesía signada por influencias surrealistas, donde la libre asociación y el regusto por la imagen parecían ser sus principales características, junto con cuidadoso manejo de la palabra, Zito Lema evolucionó hacia una temática signada por los acontecimientos socio-políticos que han marcado los últimos años de la vida argentina. A medida que la realidad se endurecía, también su palabra comenzaba a despojarse de ropajes, a quedar desnuda, a convertirse en una acusación. Sin embargo, en ningún momento Zito Lema descendió al panfleto, e incluso en sus poemas más combativos (*Blues largo y violento,* por ejemplo) la magia —aunque salpicada de sangre—reaparecía una y otra vez, como negándose a ser vencida, derrotada por la muerte.

Ahora desde Amsterdam llega su más reciente producción compuesta de sólo seis poemas, donde el horror de las desapariciones y la desolación del destierro aparecen una y otra vez como una constante. Sin embargo, no es ésta una poesía llorosa ni está revestida de pura lamentación; por el contrario, en medio de tanta tristeza, desde el fondo del dolor, Zito Lema regresa con una palabra optimista, con fe en el amor como destino final del hombre. Como lo demuestra en uno de sus poemas, en el que recomienda: «*Poeta del mañana guardián de la alegría / No olvides que un poeta de este tiempo / Alumbró la bóveda de duelos con rostro humano / A caballo del dolor*».

El largo poema «Los 40 en Amsterdam», en el que relata su solitario cumpleaños de axiliado en una ciudad extraña, habrá de integrar —sin duda—esa antología (aún en formación) que habrá de edificarse con los muchos trabajos que han producido estos difíciles años de la historia americana más reciente.—*HORACIO SALAS (López de Hoyos, 462, 2.° B. MADRID-33).*

LECTURA DE REVISTAS

NOS QUEDA LA PALABRA

Tras publicar una serie de diez números en los que, además de obras de autores jóvenes, aparecían trabajos monográficos dedicados a un autor consagrado: Miguel Hernández, León Felipe, José Hierro, por ejemplo, la revista se mantuvo algún tiempo sin aparecer, aunque como compensación dio origen a la Editorial Taranto y a su excelente colección de poesía *Nos queda la palabra.*

En la segunda época la publicación aparece renovada, con una impecable presentación gráfica (cosa rara, casi carente de erratas) y con un homogéneo plantel de colaboraciones correspondientes a una temática centrada en la poesía, aunque se incluye también una muestra narrativa en cada número. La idea del equipo responsable de *Nos queda la palabra* (Alfredo Buxán, Manuel Hurtado, Adolfo Navas, Luis Nieto, Ana del Olmo, Juan José Ordóñez, Jorge Regaño, Silvia Remplun, Carmelo Sancho y Gerardo Torres) es incluir en sus páginas trabajos de autores latinoamericanos que, pese a la notoriedad que ostentan en sus respectivos países, resultan poco conocidos en España, junto con los de autores españoles jóvenes.

En el número 3-4, correspondiente al mes de febrero de este año, se incluyen poemas de Víctor Botas *(El sol pone las manos / en la piedra. Pasan / dos grandes ojos verdes. / No me miran. Se ocultan / bajo la piel del agua / las rosas del crepúsculo),* del peruano Jesús Cabel, de Néstor Carmona *(El mar inventó la cámara lenta, las cosas transparentes / y la vida (excepto para los abogados). / Yo soy un abogado. Pretérita medusa es mi alma. En nada se diferencian el jardín del mar: / ambos seducen y se igualan en placer y en alimentos),* de Carmen López Alonso, ocho textos de Sabas Martín dedicados al tema del mar, del argentino Manuel Ruano *(Aquí crezco quemado con una memoria hechizada por la duda. Y nadie se salva de lo que invade / la nostalgia. Ni el canto de la nueva piel. Ni los ojos amados que han de brillar eternamente. Ni el reflejo que nace de la permanencia. / Ni el pecado. Ni la gloria. / Restos son de una lejana luz en el huerto oliente de los ojos perdidos. Lejana luz de restos)* y de Francisco Solano.

La sección de narrativa está cubierta por dos argentinos, uno novel y otro consagrado: Mariano Aguirre publica su cuento «Mejor así» y el excelente novelista Héctor Tizón da prueba de su impecable manejo del idioma propio del Norte de su país en dos cuentos breves, donde cada palabra desempeña el papel exacto y donde no sobra un solo adjetivo: «El ladrón» y «Mazariego».

Domicilio de *Nos queda la palabra:* Paseo de la Chopera, 13, 1.°, C. Madrid-5.

CUADERNOS DEL GUAYAS

Esta nueva entrega de la veterana publicación de la ciudad de Guayaquil (Ecuador) incluye en esta nueva entrega correspondiente al año 1979 varios homenajes: uno a Benjamín Carrión, otro a Jorge Carrera Andrade, otro a Augusto Sacotto Arias y otro a Jorge Icaza. Además

se incluye un extenso y variado homenaje a Nicaragua, en el cual aparecen las firmas de Sonia Manzano, Fernando Cazón Vera, Fernando Artieda, Carlos Eduardo Jaramillo, Guillermo Tenén Ortega, Enrique Jaramillo Levi, Teresinka Pereira, Ernesto Cardenal, Ernesto Gutiérrez, Gabriela Mistral y Sergio Ramírez. Entre estos textos merecen destacarse especialmente unas viejas páginas del año 1928 de Gabriela Mistral sobre el general Sandino: «(él) carga sobre sus hombros vigorosos de hombre rústico, sobre su espalda viril de herrero o forjador, con la honra de todos nosotros. Gracias a él la derrota nicaragüense será un duelo y no una vergüenza; gracias a él, cuando las zancadas de botas de siete leguas que es la norteamericana vaya bajando hacia el Sur, los del Sur se acordarán de "los dos mil de Sandino" para hacer lo mismo». Y agrega más adelante en esta nota rescatada que ha pasado el medio siglo de escrita: «Echa este rectángulo de suelo un aroma de santidad que purifica el resto deshonrado y hace recordar y bajar la cara a los que malamente llegan a dominar semejante lote de gentes y de naturaleza».

También conviene destacar el breve prólogo a los poemas políticos de su compatriota Ernesto Gutiérrez escrito por Cardenal, en donde anota: «La poesía nicaragüense se ha caracterizado, entre otras cosas, por ser una poesía revolucionaria. Es revolucionaria desde Rubén. La poesía no necesita tratar del imperialismo para ser revolucionaria—subraya—. La verdadera revolución del poeta—en cuanto tal—es la que él hace en su propia poesía, aunque ésta trate sólo del amor o de las flores».

El erudito ensayo de William John Straub sobre Jorge Carrera Andrade, por su parte, ayuda a una mejor comprensión del autor del poeta de *Llave del fuego,* cuya obra aún no ha sido dimensionada en toda su importancia.

Entre los descubrimientos se encuentra el nombre de un nuevo poeta, al que habrá que seguirle la pista: Raúl Vallejo Corral, quien en los tres poemas que publica se muestra como una voz de singular interés.

Como se sabe, dirige *Cuadernos del Guayas,* desde hace años, el poeta Cristóbal Garcés Larrea.

Domicilio de *Cuadernos del Guayas:* Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas. Guayaquil (Ecuador.—*H. S.*

PUBLICACIONES RECIBIDAS

LIBROS

ABELLÁN, José Luis, y otros: *El año cultural español 1979*, Editorial Castalia, Madrid, 1979, 277 págs.

ACOSTA, Joseph de: *Historia natural y moral de las Indias*. Edición preparada por Edmundo O'Gorman, Fondo de tura Económica, México, 1979, 444 páginas.

ACHUGAR, Hugo: *Ideología y estructuras narrativas en José Donoso*, Centro de Estudios Latinoamericanos «Rómulo Gallegos», Caracas, 1979, 330 págs.

ADOUM, Jorge Enrique: *No son todos los que están. Poemas (1949-1979)*, Seix Barral, Barcelona, 1979, 268 págs.

AGUIRRE, José Luis, y otros: *Motín de cuenteros*, Prometeo, Valencia, 1979, 307 págs.

ALBALA, Alfonso: *Sonetos de la sed y otros poemas*, Ediciones Rialp, Madrid, 1979.

ALBERTI, Rafael: *Poemas de Punta del Este. Buenos Aires en tinta china*, Seix Barral, Barcelona, 1979, 89 págs.

ALBERTI, Rafael: *Canciones del alto valle del Aniene*, Seix Barral, Barcelona, 1979, 179 págs.

ALBERTI, Rafael: *El matador (poemas escénicos)*, Seix Barral, Barcelona, 1979, 108 págs.

ALBORNOZ, Aurora de: *Hacia la realidad creada*. Palabras iniciales de Ricardo Gullón. Península, Barcelona, 1979, 240 págs.

ALONSO, Rodolfo: *Señora vida*, Galerna, Buenos Aires, 1979, 75 págs.

ALVAREZ QUIÑONES, Roberto: *1916: ocupación yanqui de la República Dominicana*, Casa de las Américas, La Habana, 1978, 59 págs.

ALVIZ, Jesús: *El frinosomo vino a Babel*, Universitas Editorial, Badajoz, 1979, 170 págs.

ALVIZ, Jesús: *He amado a Wagner (memoria biliosa: anverso)*. Edición del autor, Cáceres, 1978, 62 págs.

ALVIZ ARROYO, Jesús: *Luego, ahora háblame de China*. Edición del autor, Cáceres, 1977, 190 págs.

AMADO, Jorge: *Tierras del sinfín*, Luis de Caralt, Barcelona, 1979, 339 págs.

AMORÓS, Andrés: *Introducción a la literatura*, Castalia, Madrid, 1979, 238 páginas.

ANDÚJAR, Manuel: *Fechas de un retorno (poesía)*, Ed. Ambito Literario, Barcelona, 1979.

Antología de poesía hispana. Vol. IV: «Del modernismo a la generación del 27». Traducción al árabe de Mahmud Sobh. Prólogo de Jesús Riosalido. Selección de Francisco Utray. Instituto Hispano-Arabe de Cultura, Madrid, 1979, XXVIII más 203 págs.

Antropología y feminismo. Textos compilados y prologados por Olivia Harris y Kate Young. Anagrama, Barcelona, 1979, 300 págs.

Antropología política. Textos compilados por J. R. Llobera y prologados por M. G. Smith. Anagrama, Barcelona, 1979, 364 págs.

ARANDA AZNAR, José: *La culpa*, Saltés, Madrid, 1979, 140 págs.

ARBELECHE, Jorge: *El amor y la muerte en la poesía española*. Estudios sobre San Juan de la Cruz, Antonio Machado, Federico García Lorca y Vicente Aleixandre. Ed. Acalí, Montevideo, 1978.

ARBELECHE, Jorge: *Los ángeles oscuros*. Edición de la balanza, Montevideo, 1976.

ARBELECHE, Jorge: *Los caminos de Antonio Machado*, Ed. Cuaderno de Literatura, Montevideo, 1978.

ARESTI, Gabriel: *Maldan behera. Harri eta herri*. Edición bilingüe de Javier Atienza. Cátedra, Madrid, 1979, 393 páginas.

AYER, A. J.: *Ensayos filosóficos.* Traducción de Francisco Béjar. Ariel, Barcelona, 1979, 262 págs.

AYER, A. J.: *Los problemas centrales de la filosofía,* Alianza, Madrid, 1979, 261 páginas.

AZANCOT, Leopoldo: *Fátima la esclava,* Argos Vergara, Barcelona, 1979, 235 páginas.

BARTOLOMÉ, PONS, Esther: *La interpretación del «Carpe Diem» en Lope de Vega.* Separata de «Azor», Barcelona, 1979, 11 págs.

BARTOLOMÉ PONS, Esther: *Miguel Delibes y su guerra constante,* Ambito Literario, Barcelona, 1979, 88 págs.

BÉCQUER, Gustavo Adolfo: *Rimas y otros poemas.* Introducción de Jorge Campos, Alianza, Madrid, 1979, 126 páginas.

BELLOW, Saúl: *La víctima.* Traducción de José Luis López Muñoz. Alianza, Madrid, 1979, 285 págs.

BELLVER, C. G.: *El mundo poético de Juan José Domenchina,* Editora Nacional, Madrid, 1979, 353 págs.

BENÍTEZ REYES, Felipe: *Estancia en la heredad,* «Revista Pandero», Rota, 1979, s/n.

BERMÚDEZ-CAÑETE, Federico: *Paisajes vividos,* Ed. Cuadernos de Anade, Granada, 1979.

BERMUDO AVILA, J. M.: *Conocer Engels y su obra,* Dopesa, Barcelona, 1979, 159 págs.

BISCHOFF, Efraín U.: *Córdoba, los ratones y las llaves,* Centro Interamericano de Desarrollo de Archivos, Córdoba (Argentina), 1979, 51 págs.

BLAKE, William: *Matrimonio del cielo y el infierno. Los cantos de experiencia.* Traducción de Soledad Capurro. Prólogo de Luis Cernuda. Visor, Madrid, 1979, 207 págs.

BLANCO, Alberto: *Giros de faros,* Fondo de Cultura Económica, México, 1979, 124 págs.

BOTELHO, Afonso: *Origem e atualidade do civismo,* Ministerio da Comunicaçao Social, Lisboa, 1979, 141 págs.

BUNSE, Heinrich A. W.: *O vinhateiro,* URGS, Porto Alegre, 1978, 116 págs.

CABRERA, Vicente-BOYER, Harriet (Editors): *Critical views of Vicente Aleixandre's poetry,* Society of spanish and spanish - american studies, Nebraska, 1979.

CABRERA INFANTE, Guillermo: *La Habana para un infante difunto,* Ed. Seix Barral, Biblioteca Breve, Barcelona, 1979.

CAMPBELL, Federico: *Pretexta,* Fondo de Cultura Económica, México, 1979, 132 páginas.

CARDENAL, Ernesto: *Antologia poetica.* Seleçao e traduçao de Paulo de Carvalho Neto. Salamandra, Río de Janeiro, 1979, 102 págs.

CASTRO, Concepción de: *La revolución liberal y los municipios españoles (1812-1868),* Alianza, Madrid, 1979, 236 págs.

CAVAFY, C. P.: *Cien poemas (poesía),* Monte Avila Editores, Caracas (Venezuela), 1979.

CONRAD, Joseph: *Tifón. El negro del «Narciso».* Traducción de Ricardo Baeza. Planeta, Barcelona, 1980, 246 páginas.

COOPER, David: *El lenguaje de la locura.* Traducción de Alicia Ramón García. Ariel, Barcelona, 1979, 201 págs.

Corona poética a Vicente Aleixandre. Taller de poesía, Voz, Madrid, 1979, 130 págs.

CORRIENTE, Federico: *Las Mu'allaqat. Antología y panorama de Arabia preislámica,* Instituto Hispano-Arabe de Cultura, Madrid, 1974, 141 págs.

COSTA SAIGNES, Miguel: *Vida de los esclavos negros en Venezuela.* Ed. Casa de las Américas. Colección Nuestros Países. La Habana (Cuba), 1979.

CROISSANT, Klaus: *Proceso en la República Federal Alemana,* Anagrama, Barcelona, 1979, 126 págs.

CUADRA, Angel: *Poemas en correspondencia (desde prisión).* Edición bilingüe con traducción inglesa de Donald D. Walsh. Solar, Washington-Miami, 1979, 69 págs.

Cuarenta años de poesía española. Estudio preliminar y notas de Miguel García Posada. Cincel-Kapelusz, Madrid, 1979, 243 págs.

CHARLES, Gérard-Pierre: *Haití: la crisis ininterrumpida 1930-1975,* Casa de las Américas, La Habana, 1979, 84 págs.

CHOMSKY, Noam: *Reflexiones sobre el lenguaje,* Ariel, Barcelona, 1979, 387 páginas.

DELIBES, Miguel: *Castilla, lo castellano y los castellanos* (fotografías de Alberto Viñals), Ed. Planeta, Barcelona, 1979.

DELIBES, Miguel: *Un mundo que agoniza* (ilustraciones de José Ramón Sánchez), Plaza y Janés, Barcelona, 1979, 166 págs.
DESCARTES, René: *Discurso del método.* Traducción, estudio preliminar y notas de Risieri Frondizi. Alianza, Madrid, 1979, 172 págs.
DESIDERATO, Adrián: *30 poemas escritos en invierno (poesía),* Ed. El Bardo, Barcelona, 1979.
DÍAZ PLAJA, Guillermo: *Modernismo frente a noventa y ocho.* Prólogo de Gregorio Marañón. Espasa-Calpe, Madrid, 1979, 372 págs.
DÍAZ RUEDA, Alberto: *Cualquier día en la ciudad,* Plaza y Janés, Barcelona, 1979, 316 págs.
DÍEZ DEL CORRAL, Luis: *Velázquez, la monarquía e Italia,* Espasa-Calpe, Madrid, 1979, 292 págs.
DORFLES, Gillo: *El devenir de la crítica,* Espasa-Calpe, Madrid, 1979, 270 págs.
DUPUY, Jean Pierre-ROBERT, Jean: *La traición de la opulencia.* Traducción de Hugo Acevedo. Gedisa, Barcelona, 1979, 276 págs.

EGGERS LAN DE TELEKI, Beatriz: *Carriego y su poesía del barrio del 900,* B. Casta Amic, México, 1977, 141 páginas.
ELITIS, Odiseo: *Cincuenta poemas,* Colección Literaria del Museo, Ciudad Real, 1979, 71 págs.
ENZENSBERGER, Hans Magnus: *Mausoleo, 37 baladas de la historia del progreso,* Anagrama, Barcelona, 1979, 126 páginas.
ERCILLA, Alonso de: *La Araucana.* Edición de Marcos Morínigo e Isaías Lerner. Castalia, Madrid, 1980. Dos volúmenes: 438 y 483 págs., respectivamente.
ESQUILOR, Mariano: *Mensaje a Fenicia. Luz, sombra y silencio. Vida, guerrilla y muerte,* Aldebarán, Sevilla, 1980, 122 págs.
ESTEFANÍA MOREIRA, Joaquín: *La Trilateral, internacional del capitalismo. El poder de la Trilateral en España,* Akal, Madrid, 1979, 156 págs.
ESTRELLA GUTIÉRREZ, Fermín: *Sonetos de la vida interior,* Losada, Buenos Aires, 1979, 58 págs.
Estudio económico de América Latina, Naciones Unidas, Santiago de Chile, 1978, 560 págs.
EYSENCK, H. J.: *La rata o el diván (ensayos),* Alianza Editorial, Madrid, 1979.

FARACO, Sergio: *Urartu,* URGS, Porto Alegre, 1978, 103 págs.
FERNÁN CABALLERO: *La familia de Alvareda* (edición de Julio Rodríguez Luis), Clásicos Castalia, Madrid, 1979.
FERNÁN CABALLERO: *La gaviota.* Edición, introducción y notas de Carmen Bravo-Villasante. Clásicos Castalia, Madrid, 1979, 340 págs.
FERNÁNDEZ, Lluis: *El anarquista desnudo,* Anagrama, Barcelona, 1979, 229 páginas.
FERNÁNDEZ, Wilfredo: *El libro de Wilfredo (poesías completas),* Ed. Playor, Madrid, 1979.
FERNÁNDEZ CALVO, Manuel: *Parábola de las tentaciones,* Oriens, Madrid, 1979, 63 págs.
FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto: *Introducción a José Martí,* Casa de las Américas, La Habana, 1978, 216 págs.
FERNÁNDEZ DE RIBERA, Rodrigo: *Los anteojos de mejor vista. El Mesón del mundo.* Edición de Víctor Infantes de Miguel. Ed. Legasa Literaria, Madrid, 1979.
FIERRO, Alfredo: *Sobre la religión. Descripción y teoría,* Taurus, Madrid, 1979, 260 págs.
FLORIÁN, Mario: *Poemas,* Casa de las Américas, La Habana, 1979, 140 páginas.
FONT, Domenec: *Conocer Einsenstein y su obra (ensayo),* Ed. Dopesa, Barcelona, 1979.
FRAGNITO, Gigliola: *Memoria individuale e construzione biografica,* Ed. Publicaciones de la Univ. de Urbino, 1979.
FRANCÍSQUEZ GUZMÁN, A.: *Justo Franco,* Caracas, 1976, 255 págs.
FREUD, Sigmund-ABRAHAM, Karl: *Correspondencia,* Editoria Gedisa, Barcelona, 1979.
FREUD, Sigmund-WEISS, Edoardo: *Problemas de la práctica psicoanalítica,* Editorial Gedisa, Barcelona, 1979.

GALÁN, Joaquín: *Ni el desorden del fuego (poesía),* Colección Koral, Barcelona, 1979.
GALLARDO, José Carlos: *Dolor en cera,* Colección Dulcinea, Madrid, 1979, 51 páginas.
GALLEGOS LARA, Joaquín: *Las cruces sobre el agua,* Casa de las Américas, La Habana, 1979, 285 págs.
GAMBARO, Griselda: *Dios no nos quiere contentos* (narrativa), Ed. Lumen, Colección Palabra menor, Barcelona, 1979.

GARAUDY, Roger, y otros: *Idéologies et pratiques discursives. Etudes sociocritiques*, Université de Montpellier, 1979, 239 págs.

GARCÍA MARTÍN, José Luis: *Autorretrato de desconocido. Jugar con fuego*, Avilés, 1979, 50 págs.

GARCÍA SÁNCHEZ, Jesús: *Entrevistas con la historia*, Planeta, Barcelona, 1976, 155 págs.

GARCÍA TAMAYO, Malula: *En pos del folklore*, Instituto Universitario Pedagógico Experimental, Barquisimeto, 1978, 101 págs.

GIBSON, Ian: *El vicio inglés*, Planeta, Barcelona, 1980, 333 págs.

GIMPEL, Jean: *Contra el arte y los artistas o el nacimiento de una religión*. Traducción de Juana Bignozzi. Gedisa, Barcelona, 1979, 172 págs.

GODOY, Roberto, y OLMO, Angel: *Textos de cronistas de Indias y poemas precolombinos*, Editora Nacional, Madrid, 1979, 345 págs.

GÓMEZ CAFFARENA, José, y otros: *En favor de Bloch. Con un inédito de Ernst Bloch*, Taurus, Madrid, 1979, 143 páginas.

GÓMEZ PIN, Víctor: *Conocer Descartes y su obra* (ensayo), Ed. Dopesa, Barcelona, 1979.

GONZÁLEZ-ALLER, Faustino: *Operación Guernika*, Argos Vergara, Barcelona, 1979, 237 págs.

GONZÁLEZ ESTEVA, Orlando: *El mundo se dilata, Ediciones Isimir*, s/l., 1979, 86 págs.

GOTS, Ronald: *El libro de consulta de la mujer embarazada*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1979.

GOYTISOLO, Juan: *Makbara*, Seix Barral, Barcelona, 1980, 222 págs.

GRUNBERG, Noemí: *Yoares* (poesía), Editorial Aguilar, Madrid.

GUERRA, Sergio-PRIETO, Alberto: *Cronología del movimiento obrero y de las luchas por la revolución socialista en América Latina (1850-1916)*, Casa de las Américas, La Habana, 1979, 63 páginas.

GUIDO, Beatriz: *La invitación*, Losada, Buenos Aires, 1979, 197 págs.

HARDY, Thomas: *Tess D'Uberville*, Alianza, Madrid, 1979, 500 págs.

HAYMAN, David: *Guía del «Ulises»*. Traducción de Gonzalo Díaz Migoyo. Espiral, Madrid, 1979, 220 págs.

HERNÁNDEZ, José: *Martín Fierro*. Prólogo de José Prats Sariol. Casa de las Américas, La Habana, 1979, 279 págs.

HERNÁNDEZ, Ramón: *Presentimiento de lobos*. Prólogo de Angel María de Lera. Espasa-Calpe, Madrid, 1979, 230 páginas.

HERNÁNDEZ, Ramón: *Pido la muerte al rey*, Argos Vergaras, Barcelona, 1979, 341 págs.

HERRANZ, Julio: *Armas de sueño y cuerpo*, Pandero, Rota, 1979.

HESSE, Herman: *Lecturas para minutos* (narrativas), Alianza Editorial, Madrid, 1979.

Historia de América Latina. Hechos, documentos, polémica. Tomo 1: «España en 1492», de Miguel Angel Ladero Quesada. Tomo 2: «América antes del Descubrimiento», de Mariano Aguirre y Graciela Colombo. Tomo 3: «Colón, el Caribe y las Antillas», de Rafael Ruiz de Lira. Tomo 4: «México y Cortés», de David Viñas. Editorial Hernando, Madrid, 1979; 307, 271, 249 y 271 págs., respectivamente.

HOFFMANN, Werner: *Los aforismos de Kafka*. Traducción de Oscar Caeiro. Fondo de Cultura Económica, México, 1979, 165 págs.

HÖLDERLIN, Friedrich: *El archipiélago* (poesía). Edición bilingüe. Estudio y traducción de Luis Díaz del Corral. Alianza Editorial, Madrid, 1979.

Homenaje a Pablo Iglesias en el año del centenario. Fundación Pablo Iglesias, Madrid, 1979, 203 págs.

HOROZCO, Sebastián de: *Representaciones*. Edición, introducción y notas de Fernando González Ollé. Clásicos Castalia, Madrid, 1979, 214 págs.

HOTCHNER, A. E.: *Sofía, vivir y amar*, Bruguera, Barcelona, 1979, 288 págs.

HUIZI, María Elena: *El destierro*, Fundarte, Caracas, 1979, 43 págs.

IBARBURU, Juana de: *Antología (Poesía y prosa 1919-1971)*. Prólogo y selección de Jorge Arbeleche. Ed. Losada, 1977.

IBN ZAYDUN: *Poesías*. Edición y traducción al árabe de Mahmud Sobh. Prólogo de Elías Terés. Instituto Hispano-Arabe de Cultura, Madrid, 1979, 101 páginas.

ALDECOA, Ignacio: *A Collection of Critical Essays*, edited by Ricardo Landeira and Carlos Mellizo. University of Wioming, 1977, 142 págs.

INDIO JUAN: *Los que habitamos el sur*, Mare Nostrum, Madrid, 1979, 78 págs.

JANÉS, Clara: *Antología personal (1959-1979)*, Adonais, Rialp, Madrid, 1979, 119 págs.

JANÉS I OLIVÉ, Josep: *Poesía (1934-1959)*, Plaza y Janés, Barcelona, 1979, 96 páginas.

JIMÉNEZ, Francisco (Editor): *The identification and analysis of chicano literature*. Bilingual Press, New York, 1979, 411 págs.

JIMÉNEZ, José Olivio: *El simbolismo*, Taurus, Madrid, 1979, 350 págs.

JOLY, Monique; SOLDEVILA, Ignacio, y TENA, Jean: *Panorama du roman espagnol contemporain (1939-1957)*. Etudes sociocritiques. Université de Montpellier, 1979, 357 págs.

JOVELLANOS, Gaspar Melchor de: *Poesía. Teatro. Prosa.* Antología por José Luis Abellán. Taurus, Madrid, 1979, 364 páginas.

Jóvenes narradores de Anzoategui, Sucre y Nueva Esparta. Compilación y notas: Benito Yrady. Fundarte, Caracas, 1979, 120 págs.

KAES, René-ANZIEU, Didier: *Crónica de un grupo*. Traducción de Hugo Acevedo. Gedisa, Barcelona, 1979, 242 páginas.

KIERKEGAARD, Soren: *El concepto de la angustia*. Espasa-Calpe, Madrid, 1979, 189 págs.

LAMMING, George: *En el castillo de mi piel* (narrativa). Ed. Casa de las Américas, La Habana (Cuba), 1979.

LAPASSADE, Georges: *El analizador y el analista*. Traducción de Hugo Acevedo. Gedisa, Barcelona, 1979, 246 páginas.

LAPLANTINE, François: *Introducción a la etnopsiquiatría* (ensayo), Ed. Gedisa, Barcelona, 1979.

LARRA, Mariano José de: *Antología fugaz*. Prólogo y selección de Francisco Umbral. Alianza, Madrid, 1979, 222 páginas.

LEFEBVRE, Henri: *Hacia el cibernantropo. Una crítica de la tecnocracia*, Gedisa, Barcelona, 1980, 182 págs.

LEGENDRE, Pierre: *El amor del censor. Ensayo sobre el orden dogmático*. Anagrama, Barcelona, 1979, 304 págs.

LEMOINE, Gennie y Paul: *Teoría del psicodrama*. Traducción de Víctor Fischmann. Prólogo de Pacho O'Donnell. Gedisa, Barcelona, 1979, 338 págs.

LENNON, John-DYLAN, Bob: *Dos trovadores del siglo XX*. Gobernación del Distrito Federal, Caracas, 1979, 53 págs.

LENTINI, Javier: *Museo de máquinas* (poesía), Ed. Prometeo, Valencia, 1979.

LEÑERO, Vicente: *El evangelio de Lucas Gavilán*, Seix Barral, Barcelona, 1979, 308 págs.

LEZCANO, Ricardo: *El divorcio en la Segunda República*, Akal editor, Madrid, 1979, 346 págs.

LONDON, Jack: *Relatos de los mares del sur*, Alianza Editorial, Madrid, 1979, 165 págs.

LÓPEZ, Julio: *Poesía y realidad en Rafael Morales* (ensayo), Ed. Ambito Literario, Barcelona, 1979.

LLERENA, Edith: *Canto a España* (poema), Ed. La gota de agua, Madrid.

MACHADO, Manuel: *Poesías*, Alianza, Madrid, 1979, 115 págs.

MANEGAT, Julio: *Ellos siguen pasando*, Rotativa, Barcelona, 1979.

MARCH, Ausías: *Obra poética completa*. Edición de Rafael Ferreres. Fundación Juan March-Editorial Castalia, Madrid, 1979. Dos volúmenes, 444 y 458 páginas, respectivamente.

MARGHESCOU, Mircea: *El concepto de literariedad. Ensayo sobre las posibilidades de una ciencia de la literatura*, Taurus, Madrid, 1979, 125 págs.

MARIO, José: *Nombre*, Ediciones La Gota de Agua, Madrid, 1979.

MÁRQUEZ CARRERO, Andrés: *Apuntaciones críticas al «Diccionario de andinismos» de Jaime Ocampo Marín*. Universidad de los Andes, Mérida (Venezuela), 1979, 95 págs.

MARRODÁN, Mario Angel: *Arteta, maestro pintor* (ensayo), Ed. Comunicación Literaria de Autores, Bilbao (España).

MAUPASSANT, Guy de: *El horla y otros cuentos fantásticos*, Alianza, Madrid, 1979, 183 págs.

MAYORAL, Marina: *Cándida otra vez*, Ambito Literario, Madrid, 1979, 102 páginas.

MEDEIROS, Paulina: *El faetón de los Almeida*, Puntal, Montevideo, 1966, 212 páginas.

MENA, Juan de: *Laberinto de fortuna*. Edición de John G. Cummins. Cátedra, Madrid, 1979, 206 págs.

MENA CANTERO, Francisco: *Espejos en el fondo del vaso*, Ambito Literario, Barcelona, 1979, 102 págs.

MEOLA, Emma: *Accordi* (poesía), Argalia editore Urbino, Italia, 1979.

MERETTA, Jorge: *Alusiones*, Colección Angaro, Sevilla, 1979, 26 págs.

MIGNOGNA, Eduardo: *Cuatrocasas*, Plaza y Janés, Barcelona, 1979, 119 págs.

MIGUEL, Jesús M. de (con la colaboración de Carmen Domínguez-Alcón): *El mito de la inmaculada concepción,* Anagrama, Barcelona, 1979, 158 págs.

MODERN, Rodolfo: *Historia de la literatura alemana,* Fondo de Cultura Económica, México, 1979, 370 págs.

MOLERO, Juan Carlos: *Iriépal* (poesía). Ed. Ambito Literario, Barcelona, 1979.

MOLINA, César Antonio: *Ultimas horas en Lisca Blanca,* Diputación Provincial, León, 1979, 60 págs.

MOLINA, Tirso de: *El bandolero.* Edición de André Nougué (Ed. Clásicos Castalia), Madrid, 1979.

MONTAÑO ARROYO, Germán: *Croares en rotación,* Arte en Movimiento Contemporáneo, La Paz, 1979, 110 págs.

MONTEMAYOR, Carlos: *Abril y otros poemas,* Fondo de Cultura Económica, México, 1979, 91 págs.

MONTESINOS, Rafael: *Poesía (1944-1979),* Plaza y Janés, Barcelona, 1979, 257 páginas.

MORÁN, Gregorio: *Adolfo Suárez, historia de una ambición,* Planeta, Barcelona, 1979, 401 págs.

MORATORIO, Arsinoe: *La mujer y su tiempo,* Cuadernos literarios de la Asociación de Escritores Venezolanos, Caracas, 1979, 47 págs.

MÚSICA *(Para una semántica del ritmo).* Casa de las Américas, La Habana (Cuba), 1979.

NANDINO, Elías: *Cerca de lo lejos,* Fondo de Cultura Económica, México, 1979, 70 págs.

Neurosis y genialidad. Compilación de Johannes Cremerius. Prólogo de Carlos Castilla del Pino. Taurus, Madrid, 1979, 233 págs.

NINYOLES, Rafael Ll.: *Madre España,* Prometeo, Valencia, 1979, 172 págs.

NISBET, Robert: *La sociología como forma de arte,* Espasa-Calpe, Madrid, 1979, 206 págs.

Noite Nos Andes. I Concurso de Literatura, URGS, Porto Alegre, 1977, 59 páginas.

OLMO, Lauro: *Golfos de bien,* Plaza y Janés, Barcelona, 1980, 172 págs.

ONETTI, Juan Carlos: *Dejemos hablar al viento,* Bruguera-Alfaguara, Barcelona, 1979, 256 págs.

OROZCO, Olga: *Obra poética,* Corregidor, Buenos Aires, 1979, 196 págs.

ORTEGA, Julio: *La cultura peruana. Experiencia y conciencia,* Fondo de Cultura Económica, México, 1978, 138 páginas.

OSSOTT, Hanni: *Memoria en ausencia de imagen. Memoria del cuerpo,* Fundarte, Caracas, 1979, 142 págs.

OWEN, Gilberto: *Obras.* Edición de Josefina Procopio. Prólogo de Alí Chumacero. Fondo de Cultura Económica, México, 1979, 318 págs.

PALAU, Xavier: *Atardecer en la fábrica,* Aeda, Gijón, 1979, 87 págs.

PANERO, Leopoldo María: *Narciso,* Visor, Madrid, 1979, 118 págs.

PAZ, Octavio: *In/mediaciones,* Seix Barral, Barcelona, 1979, 265 págs.

PÉREZ, Carlos Federico: *El pensamiento y la acción en la vida de Juan Pablo Duarte.* OEA y Universidad Pedro Henríquez Ureña, Santo Domingo, 1979, 238 págs.

PÉREZ GALDÓS, Benito: *O'Donnell* (novela), Ed. Alianza Hernando, Madrid, 1979.

PINEDA NOVO, Daniel: *Bajo la piel del amor,* ACIDE, Coria, 1979, s/n.

PINEDA NOVO, Daniel: *Coria y El Rocío. Noticias históricas.* Real e Ilustre Hermandad de Nuestra Señora del Rocío, Coria, 1979, 124 págs.

PITA, Juana Rosa: *Eurídice en la fuente,* Solar, Miami-Washington, 1979, 70 páginas.

Poesía argentina contemporánea. Tomo I, parte primera: Horacio Armani, Edgar Bayley, Amelia Biagioni, Manuel Castilla, Juan José Ceselli, Carlos Alberto Débole. Tomo I, parte segunda: Alberto Girri, Roberto Juárroz, Enrique Molina, Olga Orozco, Alfredo Veiravé, Rubén Vela. Fundación Argentina para la Poesía, Buenos Aires, 1978, 743 págs.

FRATES PICCOLI, Elbio: *De um mealheiro de estórias,* URGS, Porto Alegre, 1977, 119 págs.

PRIETO, A.-MARÍN, N.: *Religión e ideología en el imperio romano,* Akal, Madrid, 1979, 109 págs.

PUCCINI, Darío: *La palabra poética de Vicente Aleixandre,* Ariel, Barcelona, 1979, 332 págs.

QUEVEDO, Francisco de: *Historia de la vida del buscón* (edición facsímil de la de 1626, fuera de comercio), Espasa-Calpe, Madrid, 1979, 85 págs.

QUEVEDO, Francisco de: *El Buscón. Escritos breves.* Introducción de Pedro Henríquez Ureña. Losada, Buenos Aires, 1979, 210 págs.

QUIÑONES, Fernando: *Las mil noches de Hortensia Romero,* Planeta, Barcelona, 1979, 281 págs.

RADAELLI, Sigfrido: *Poesía parcial (1965-1975)*, Losada, Buenos Aires, 1979, 75 páginas.
RADAELLI, Sigfrido: *Poesía total (1965-1975)*. Prólogo de Guillermo Ara. Plus Ultra, Buenos Aires, 1978, 189 págs.
RAMOS, Graciliano: *Angustia*, Alfaguara, Madrid, 1978, 270 págs.
Resumen Literario El Puente 7, Ediciones La Gota de Agua, Madrid, 1979.
REVISTAS LITERARIAS MEXICANAS MODERNAS: *Gladios* (1916) y *La nave* (1916). Edición facmisimilar. Presentación de Octavio G. Barreda, 368 págs.
RIBEIRO FILIPOUSKI, Ana Mariza-ZILBERMAN, Regina: *Erico Verissimo e a literatura infantil*, URGS, Porto Alegre, 1978, 78 págs.
RINCÓN, Luciano: *Borradores para un manifiesto de los monos* (novela), Legasa Literaria, Madrid, 1979.
RIVAS, Rafael Angel: *Fuentes documentales para el estudio de Rufino Blanco Fombona*. Centro de Estudios Latinoamericanos «Rómulo Gallegos», Caracas, 1979, 244 págs.
RIVERO PÉREZ, Francisco: *El sentimiento amoroso en la poesía de Daniel Pineda Novo*, s/d., 1979.
RODRÍGUEZ, José Luis: *Origen de las especies* (poesía), Ed. Publicaciones Porvivir independiente, Zaragoza, 1979.
RODRÍGUEZ MÉNDEZ, José María: *Los herederos de la promesa*, Plaza y Janés, Barcelona, 1979, 288 págs.
ROJAS, Armando: *Historia de las relaciones diplomáticas entre Venezuela y los Estados Unidos*, I, 1810-1899. Ediciones de la Presidencia de la República, Caracas, 1979, 399 págs.
ROMERO, Alberto: *Desde el pueblo donde vivo*. Ediciones contra viento y marea, New Jersey, 1978, 53 págs.
ROMERO, Armando: *El poeta de vidrio*, Fundarte, Caracas, 1979, 90 págs.
ROUSSEAU, Jean Jacques: *Las confesiones*, Espasa-Calpe, Madrid, 1979, 548 páginas.
RUNCIMAN, Steven: *Vísperas sicilianas. Una historia del mundo mediterráneo a finales del siglo XIII*. Traducción de Alicia Bleiberg. Alianza, Madrid, 1979, 335 págs.
RUSE, Michael: *La filosofía de la biología*. Traducción de Ignacio Cabrera Calvo-Sotelo. Alianza, Madrid, 1979, 270 págs.

SÁBATO, Ernesto: *Apologías y rechazos*, Seix Barral, Barcelona, 1979, 170 págs.
SAGARDÍA, Angel: *Chapí*, Espasa-Calpe, Madrid, 1979, 141 págs.
SAINZ, Javier: *Diálogos heterodoxos sobre la libertad, la propiedad y Dios*. Edición de autor. Madrid, 1978, 136 páginas.
SÁNCHEZ-ALBORNOZ, Claudio: *Confidencias*. Prólogo de Carlos Seco Serrano. Espasa-Calpe, Madrid, 1979, 251 págs.
SÁNCHEZ OSTIZ, Miguel: *Pórtico de la fuga*, Ambito Literario, Barcelona, 1979, 122 págs.
SANTANA, Lázaro: *Las aves*, Fablas, Palmas de Gran Canaria, 1979, 76 págs.
SANTIAGO, Elena: *Acidos días*. Prólogo de Dámaso Santos. Novelas y Cuentos, Madrid, 1980, 247 págs.
SAVATER, Fernando: *Criaturas del aire*, Planeta, Barcelona, 1980, 182 págs.
SCHARER - NUSSBERGER, Maya: *Rómulo Gallegos: el mundo inconcluso*, Monte Avila, Caracas, 1979, 246 págs.
SEMO, Enrique: *Historia del capitalismo en Méjico (Los orígenes: 1521-1763)*, Casa de las Américas, La Habana, 1979, 306 págs.
SERRANO, Pío E.: *A propia sombra* (poesía), Ed. Nudo al alba, Barcelona, 1979.
SMITH, Patti: *Babel*, Anagrama, Barcelona, 1979, 205 págs.
SOBH, Mahmud: *Kitab para dos guitarras*, Real Musical, Madrid, 1979, 95 páginas.
SOLDEVILA DURANTE, Ignacio: *La novela desde 1936*, Alhambra, Madrid, 1980, 482 págs.
SOREL, Andrés: *El perro castellano* (novela), Ed. Legasa Literaria, Madrid, 1979.
SORESCU, Marín: *La juventud de Don Quijote*. Edición bilingüe con traducción del rumano de Lolita Tautu. Prólogo de George Galinescu. Editorial Eminescu, Bucarest, 1979, 220 págs.
STEVENS, Wallace: *Poemas*. Versión de Andrés Sánchez Robayna. Plaza y Janés, Barcelona, 1980, 232 págs.
STEVENSON, R. L.: *El diablo de la botella y otros cuentos*. Traducción de José Luis López Muñoz. Alianza, Madrid, 1979, 230 págs.
SZINETAR, Vasco: *Esto que gira*, Fundarte, Caracas, 1979, 49 págs.

TEJADA GÓMEZ, Armando: *Dios era olvido*, Albia, Irún, 1979, 211 págs.
TOBAR, Francisco: *Pares o nones* (novela), Ed. Planeta, Barcelona, 1979.
TOKAREV, S. A.: *Historia de las religiones*, Akal, Madrid, 1979, 530 págs.
TOLSTOI, Leon: *Cartas*. Traducción de Pedro Mateo Merino. Planeta, Barcelona, 1979, 234 págs.

TOMEO, Javier: *El castillo de la carta cifrada,* Anagrama, Barcelona, 1979, 107 págs.

TORRE, Amalia V. de la: *Jorge Mañach, maestro del ensayo,* Universal, Miami, 1978, 259 págs.

Tres documentos de nuestra América, Ed. Casa de las Américas, La Habana (Cuba), 1979.

TRÍAS, Eugenio: *Tratado de la pasión,* Taurus, Madrid, 1979, 174 págs.

TUGUES, Albert: *Fernando Pessoa, el vagabundo de los cuatro violines,* Conservatorio de las Artes del Libro, Barcelona, 1978, 17 págs.

UPDIKE, John: *Golpe de Estado,* Bruguera, Barcelona, 1979, 351 págs.

UPPENDAHL, Klaus: *A negaçao em português,* URGS, Porto Alegre, 1979, 79 páginas.

URRUTIA, Jorge: *Del estado, evolución y permanencia del animo* (poesía), Editorial Publicaciones Porvivir independiente, Zaragoza, 1979.

VALLE-INCLÁN, Ramón del: *La guerra carlista,* II: «El resplandor de la hoguera». «Gerifaltes de antaño». Espasa-Calpe, Madrid, 1979, 254 págs.

VALLEJO, César: *Los heraldos negros,* Losada, Buenos Aires, 1979, 105 págs.

VALLEJO, César: *Poemas humanos,* Losada, Buenos Aires, 1979, 160 págs.

VALLEJO, César: *Trilce,* Losada, Buenos Aires, 1979, 123 págs.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel: *Cuestiones marxistas* (novela), Anagrama, Barcelona, 1979, 143 págs.

VILLALÓN, Fernando: *Poesías.* Edición y traducción al árabe de Mahmud Sobh. Estudio de José María de Cossío. Instituto Hispano-Arabe de Cultura, Madrid, 1976, XXVI más 133 págs.

VILLARI, Rosario: *La revuelta antiespañola en Nápoles. Los orígenes (1587-1647),* Alianza, Madrid, 1979, 292 páginas.

VILLÓN, François: *Poesía completa.* Edición al cuidado de Gonzalo Suárez. Visor, Madrid, 1979, 302 págs.

WINCKLER, Lutz: *La función social del lenguaje fascista,* Ariel, Barcelona, 1979, 157 págs.

YANKO, Aroni: *Pasión y abstracción en «Veinte poemas de amor y una canción desesperada», de Pablo Neruda,* Editora Nacional, Madrid, 1979, 210 páginas.

REVISTAS

Agustinus. Revista trimestral publicada por los padres agustinos recoletos, números 95-96, julio-dieciembre de 1979.

Aisthesis. Revista del Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile, núm. 11, Santiago de Chile, 1978.

Albaida. Revista de poesía. Primavera-verano de 1979, año II, núm. 8, Zaragoza.

Alisma. Literatura y artes. Año II, tomo I, núm. 5. Barcelona, otoño 1979.

Anales de la Real Academia de Medicina. Año 1979, tomo XCVI, Instituto de España, Madrid, 152 págs.

Annali. Istituto Universitario Orientale. Napoli, luglio 1979, págs. 357-550.

Apocalipsis Cero, núm. 6, Madrid, noviembre de 1979.

Apocalipsis Cero, año II, núm. 7, diciembre 1979.

Apocalipsis Cero, año II, núm. 8, Madrid, enero 1980.

Aquario. Revista internacional de poesía, Ginebra-Buenos Aires, núm. 1, 1977.

Archivo Agustiniano. Revista de estudios históricos publicada por los PP. Agustinos, núm. 181, Valladolid, enero-diciembre de 1979.

Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística, tomo LXI, número 186, Sevilla, 1978, 207 págs.

Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística. Segunda época. Tomo LXI. Número 187. Sevilla, 1978.

Asclepio. Archivo iberoamericano de historia de la medicina y antropología médica. Volumen XXIX, año 1977. Instituto «Arnau de Vilanova». Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.

Aurora. Revista israelí de actualidad. Año XVI. Jerusalén, agosto 1979.

Azahara. Núm. 6, noviembre-diciembre 1979.

Bananas. Octubre 1979, núm. 3, 28 páginas.

Bibliografía teológica comentada del área iberoamericana. Instituto Superior Evangélico de Estudios Teológicos. Buenos Aires, 1976.

Boletín del Instituto de Estudios Asturianos, núms. 96-97, año XXX, Oviedo, enero-agosto de 1979.

Boletín Informativo de la Fundación Juan March, núm. 88, diciembre de 1979.

Boletín Informativo de la Fundación Juan March, núm. 89, Madrid, enero de 1980.
Boletín Informativo de la Fundación Juan March, núm. 90, febrero de 1980.
Boletín mensual de Estadística. Ministerio de Economía. Instituto Nacional de Estadística. Madrid, septiembre-octubre 1979, núms. 417/8.
Boletín Nicaragüense de Bibliografía y Documentación. Biblioteca del Banco Central de Nicaragua, septiembre-octubre de 1979.
Bulletin Analytique de Documentation Politique, Economique et Sociale Contemporaine. 34ème année, 1979, numéro 10. Fondation Nationale des Sciences Politiques, Paris.

Camp de L'Arpa. Revista de literatura, número 69, Barcelona, noviembre de 1979, 66 págs.
Camp de L'Arpa. Revista de Literatura, número 71, enero de 1980.
Candil. Revista de flamenco. Peña flamenca de Jaén, septiembre-octubre 1979, núm. 5.
Capela. Boletín de información personal de un hombre que vive en el campo. Almendral (Badajoz), julio 1978.
Capela. Boletín de información personal de un hombre que vive en el campo. Número 6, Almendral (Badajoz), octubre 1979.
Casa de las Américas, núm. 115, La Habana (Cuba), julio-agosto 1979.
Castillos de España. Publicación de la Asociación Española de Amigos de los Castillos. Segunda época. Diciembre 1979.
Cehila. Boletín núm. 18. Bogotá, junio de 1979.
Coloquio-Letras, núm. 15, Lisboa, septiembre de 1979.
Coloquio-Letras, núm. 52, Lisboa novembro de 1979. Fundaçao Calouste Gulbenkian.
Conjunto, núm. 40 (Teatro Latinoamericano Casa de las Américas, La Habana [Cuba], 1979).
Contornos. Cuadernos de Creación e Investigación Estudiantil. Revista de los estudiantes del Programa de Estudios Intensivos de la Universidad de Puerto Rico. Primer semestre de 1978/9.
Convivium. Revista bimestral de Investigaçao e Cultura, março-abril 1979, Sao Paulo, págs. 219-320.
Correo de la UNESCO, año XXXIII, enero 1980.
Crítica, noviembre de 1979, núm. 669, Madrid, 44 págs.
Crítica, núm. 670, diciembre de 1979.
Crítica, núm. 671, Madrid, enero de 1980.
Crítica, núm. 672, febrero de 1980.

Diálogos. Arte, letras, ciencias humanas. Volumen 15, núm. 5, septiembre-octubre 1979, México.
Diwan 5/6, Barcelona, 1979.

El Universitario (Universidad de El Salvador), septiembre de 1979.
El Universitario. Universidad de El Salvador, núm. 19, noviembre 1979, 16 páginas.
El Universitario. Universidad de El Salvador, época V, núm. 20, 30 de noviembre de 1979.
El Universitario. Universidad de El Salvador, época VI, núm. 22, enero de 1980.
El Universitario. Universidad de El Salvador, época VI, núm. 23, enero de 1980.
El Viejo Toro. Revista mensual, núm. 38, noviembre 1979, Barcelona, 74 págs.
Escandalar, vol. 2, núm. 3, julio-septiembre 1979, Nueva York.
Estudios de Deusto, vol. XXVI, fascícul 61, Bilbao, julio-diciembre 1978.

Fablas (Revista de Arte y Literatura), númer 72, febrer de 1978, Las Palmas de Gran Canaria.
Fablas (Revista de Arte y Literatura), número 73, mayo de 1978, Las Palmas de Gran Canaria.
Fablas (Revista de Arte y Literatura), número 74, abril de 1979, Las Palmas de Gran Canaria.
Filosofar Cristiano. Revista semestral, año II, núms. 3/4, Córdoba (Argentina), 1978.

Gaceta del Fondo de Cultura Económica, febrero de 1979, México.
Gaceta del Fondo de Cultura Económica. Nueva época, núms. 100/101, abril-mayo 1979, México, 23 págs.
Gaceta del Fondo de Cultura Económica. Nueva época, junio de 1979, número 102; ídem, julio de 1979, número 103.
Gaceta del Fondo de Cultura Económica. Nueva época, núm. 104, agosto 1979; núm. 105, septiembre 1979.
García Lorca Review, vol. VII, números 1 y 2, Spring, 1979.

Historia 16, núm. 43.
Historia 16, año IV, núm. 44, Madrid, 128 págs.

Historia 16. Número extra dedicado a «España, siglo XVII». Año IV, extra XII, Madrid, diciembre de 1979.
Historia 16, año V, núm. 46, febrero de 1980.
Hora de Poesía. Publicación bimestral, número 1, Barcelona, 1978.
Hora de Poesía, núms. 4/5, Barcelona, 1979.
Humboldt. Berna, núm. 69, año 20, 1979.

Instituto de España: Anales de la Real Academia Nacional de Medicina. Año 1979, tomo XCVI. Cuadernos segundo y tercero. Sesiones científicas.
Insula, núm. 394, septiembre de 1979.
Insula. Revista bibliográfica de ciencias y letras, núm. 395, año XXXIV, octubre de 1979.

Jabega. Revista de la Diputación Provincial de Málaga. Cuarto trimestre de 1979.

Kantil. Revista de literatura, núm. 13, San Sebastián, febrero de 1979.

La Palabra. Revista de literatura chicana. Vol. 1, núm. 1, primavera de 1979, Phoenix.
La República. Vocero de la democracia argentina en el exilio. Año III, número 11, febrero de 1980.
Letras. Organo del Departamento Académico de Humanidades. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, números 84/85, segundo semestre 1976.
Letras de Deusto. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Deusto. Números 17 y 18, enero-junio y julio-diciembre de 1979.
Liminar. Revista bimensual de literatura y arte. Tenerife (Canarias), núm. 3, septiembre-octubre 1979.
Litoral, núms. 85-86-87, Torremolinos (Málaga).
Loreto. Revista literaria trimestral da Associaçao Portuguesa de Escritores, número 4, verao 1979.

Mabat. Publicación del Instituto Central de Relaciones Culturales Israel-Iberoamérica, España y Portugal, núm. 9. Jerusalén, diciembre 1979.
Márgenes, núm. 0, Murcia, octubre 1979.
Miscelánea. Revista Literaria. Llerena (Badajoz), julio de 1979, 19 págs.
Monsalvat. La música para todos. Octubre de 1979, núm. 65, Barcelona.
Montsalvat. La música para todos. Noviembre 1979, núm. 66, Barcelona, páginas 579-640.
Monsalvat. La música para todos. Número 67, diciembre 1979, Barcelona.
Montsalvat. La música para todos. Enero 1980, núm. 68.

Neon de Suro. Fullet monogràfic de divulgació. Mallorca, abril 1979, s/n.
Nicaragua: Comercio Exterior 1977. Banco Central de Nicaragua, 1978, 330 páginas.
Novedades técnicas e industriales. Boletín núm. 3, Valencia, noviembre 1978.
Nueva Estafeta, núm. 11, octubre de 1979, Madrid.
Nueva Estafeta, núm. 12, noviembre de 1979.
Nueva Estafeta, núm. 13, diciembre de 1979.

Oclae, año XIII, núms. 5/6, La Habana, 1979.
Oclae. Revista mensual de la Organización Continental Latinoamericana de Estudiantes, año XIII, núms. 7, 8 y 9.

Paradigma. Letras y artes noveles. Epoca I, núm. 1, enero-febrero 1980, Madrid.
Pensamiento. Revista de investigación e información filosófica, núms. 138/9, volumen 35, abril-septiembre 1979, Madrid, 400 págs.
Pensamiento. Revista de investigación e información filosófica, núm. 140, volumen 35, Madrid, octubre-diciembre 1979.
Pensamiento. Revista de investigación e información filosófica, núm. 141, volumen 36, Madrid, enero-marzo 1980.
Politeia. Instituto de Estudios Políticos. Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1977, 443 págs.
Plural, núm. 94.
Plural. Revista cultura de Excelsior. Segunda época, vol. IX-III, núm. 99, México, diciembre 1979.
Proyección Teológica. Revista de teología y mundo actual. Año XXVII, número 116, Granada, enero-marzo 1980.

Razón y Fe. Revista mensual publicada por la Compañía de Jesús, septiembre-octubre de 1979.
Razón y Fe. Revista hispanoamericana de cultura, núm. 982, tomo 200, Madrid, noviembre de 1979, 257-367 páginas.

Razón y Fe. Revista hispanoamericana de cultura, núm. 983, tomo 200, diciembre 1979.
Razón y Fe. Revista hispanoamericana de cultura, núm. 984, tomo 201, Madrid, enero de 1980.
Repertorio Americano, núm. 2, enero, febrero, marzo de 1978; núm. 4, julio, agosto, septiembre de 1978. Heredia. Costa Rica.
Revista de Literatura Hispanoamericana. Centro de Estudios Literarios de la Facultad de Humanidades y Educación. Universidad del Zuliä, Maracaibo (Venezuela), núms. 8, 9, 10 y 11, años 1975/6.
Revista Portuguesa de Filosofia, tomo XXXV, outubro-dezembro 1979, y Suplemento Bibliográfico 63/64. Braga, 1979, págs. 209-448.
Revista de la Universidad de Yucatán, enero-febrero de 1979 y marzo-abril de 1979, Mérida, Yucatán (México).
Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales, núm. 89, julio-septiembre de 1977.
Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales, núm. 90, Universidad Autónoma de México, octubre-diciembre de 1977.
Revista Mexicana de Cultura, VII época, números 88 y 90, México, septiembre de 1979.

Seminarios. Sobre los ministerios de la Iglesia. Vol. 25, octubre-diciembre 1979. Instituto Vocacional «Maestro Avila», Salamanca.
Shalom. Organo de los estudiantes y egresados de cursos en Israel. Jerusalén, 1979.
SIC, año XLI, núm. 410, diciembre de 1978, Caracas (Venezuela).
SIC, año XLII, núm. 418, septiembre/octubre 1979, Carãcas.
SIC, año XLII, núm. 417, julio-agosto de 1979, Caracas.
Studium. Revista cuatrimestral de filosofía y teología. Vol. XIX, fascículo 3. Institutos pontificios de teología y de filosofía, Madrid, 1979.
Studi Urbinati di Storia Filosofia e Letteratura, núms. 1-2, 1978, Univ. de Urbino.
Suburbio. Con el arte de nuestro tiempo, año 10, núm. 17, Buenos Aires, octubre de 1979.
Symposium, núm. 3. Fall, 1979. Publicada por la Universidad de Syracusa.

Tristana. Poesía. Jerez de la Frontera (Cádiz), s/f.
Tristana, núm. II, Jerez, 1980.

Universidad de La Habana, núm. 208, abril-junio 1978.
Universidad de La Habana. Memoria anuario, curso 1976/77.

Versus. Um jornal de política, cultura e *idéias.* Sao Paulo, año 4, núm. 33, agosto 1979.
Versus. Um jornal de política, cultura e idéias. Sao Paulo, año 4, núm. 34, setembro 1979.
Visión. Publicación del Instituto Central de Relaciones Israel-Iberoamérica, España y Portugal. **Núm. 8** Jerusalén, septiembre-octubre de 1979.
Vozes. Revista de Cultura. Ano 73. Volume LXXIII. Agosto 1979. Río de Janeiro, 80 págs.
Vozes. Revista de Cultura. Ano 73. Volume LXXIII. Setembro 1979. Río de Janeiro, 80 págs.
Vozes. Revista de Cultura. Ano 73. Volume LXXIII. Núm. 8. Petrópolis, outubro 1979.
Vuelta. Revista mensual, núm. 35, octubre 1979.
Vuelta. Revista mensual, núm. 36, noviembre de 1979, México, 72 págs.
Vuelta. Revista mensual, núm. 37, volumen 4, México, diciembre de 1979.
Vuelta. Revista mensual, núm. 38, México, enero de 1980.

Xátiva Fira d'Agost 1979. Ajuntament de Xátiva, Associaciò d'Amics de la Costera, 1979, 120 págs.

Zona Franca. Revista de Literatura. III época, núms. 15/16, septiembre-diciembre 1979, Caracas, 76 págs.
Zum Zum. Plaquetas de poesía internacional. San Antonio de Padua, Argentina. Números 5 al 8, diciembre 1979.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

REVISTA MENSUAL DE CULTURA HISPANICA

LA REVISTA DE AMERICA PARA EUROPA
LA REVISTA DE EUROPA PARA AMERICA

Dirección, Secretaría Literaria y Administración:

INSTITUTO DE COOPERACION IBEROAMERICANA
Avenida de los Reyes Católicos, 4. Teléf. 244 06 00 (288)
Ciudad Universitaria
MADRID-3

PRECIOS DE SUSCRIPCION

	Pesetas	*$ USA*
Un año	1.750	30
Dos años	3.500	60
Ejemplar suelto	150	2,5
Ejemplar doble	300	5
Ejemplar triple	450	7,5

Nota.—El precio en dólares es para las suscripciones fuera de España.

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Don ....,
con residencia en ....,
calle de ...., núm. ....,
se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ...., a partir del número ...., cuyo importe de .... pesetas se compromete a pagar contra reembolso / a la presentación de recibo (1).

Madrid, ... de .... de 198......

El suscriptor,

La Revista tendrá que remitirse a las siguientes señas: ....
....

(1) Táchese lo que no convenga.

Cuadernos Hispanoamericanos

HOMENAJE A JUAN CARLOS ONETTI

NUMEROS 292-294 (OCTUBRE-DICIEMBRE DE 1974)

COLABORAN

Francisca AGUIRRE, Fernando AINSA, Leticia ARBETETA, Armand F. BAKER, José María BERMEJO, Antonio L. BOUZA, Alvaro, Fernando y Guido CASTILLO, Enrique CERDAN TATO, Jaime CONCHA, José Luis COY, Juan Carlos CURUTCHET, Raúl CHAVARRI, Josep CHRZANOWSKI, Angela DELLEPIANE, Luis A. DIEZ, María EMBEITA, Jesús FERNANDEZ PALACIOS, José Antonio GABRIEL Y GALAN, Joaquín GALAN, Juan GARCIA HORTELANO, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Rosario HIRIART, Estelle IRIZARRY, Carlos J. KAISER, Josefina LUDMER, Juan Luis LLACER, Eugenio MATUS ROMO, Eduardo MILAN, Darie NOVACEANU, Carlos Esteban ONETTI, José OREGGIONI, José ORTEGA, Christian de PAEPE, José Emilio PACHECO, Xavier PALAU, Luis PANCORBO, Hugo Emilio PEDEMONTE, Ramón PEDROS, Manuel A. PENELLA, Rosa María PEREDA, Dolores PLAZA, Galvarino PLAZA, Santiago PRIETO, Juan QUINTANA, Fernando QUIÑONES, Héctor ROJAS HERAZO, Guillermo RODRIGUEZ, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Marta RODRIGUEZ SANTIBAÑEZ, Doris ROLFE, Luis ROSALES, Jorge RUFFINELLI, Gabriel SAAD, Mirna SOLOTEREWSKI, Rafael SOTO, Eduardo TIJERAS, Luis VARGAS SAAVEDRA, Hugo J. VERANI, José VILA SELMA, Manuel VILANOVA, Saúl YURKIEVICH y Celia de ZAPATA

750 pp., 450 ptas.

Cuadernos Hispanoamericanos

HOMENAJE A OCTAVIO PAZ

NUMEROS 343-344-345 (ENERO-MARZO DE 1979)

COLABORAN

Jaime ALAZRAKI, Laureano ALBAN, Jorge ALBISTUR, Manuel ANDUJAR, Octavio ARMAND, Pablo del BARCO, Manuel BENAVIDES, José María BERMEJO, José María BERNALDEZ, Alberto BLASI, Rodolfo BORELLO, Alicia BORINSKY, Felipe BOSO, Alice BOUST, Antonio L. BOUZA, Alfonso CANALES, José Luis CANO, Antonio CARREÑO, Xoan Manuel CASADO, Francisco CASTAÑO, Antonio COLINAS, Gustavo CORREA, Edmond CROS, Alonso CUETO, Raúl CHAVARRI, Eugenio CHICANO, Luys A. DIEZ, David ESCOBAR GALINDO, Ariel FERRARO, Joseph A. FEUSTLE, Félix Gabriel FLORES, Javier GARCIA SANCHEZ, Carlos García OSUNA, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Eduardo HARO IBARS, José María HERNANDEZ ARCE, Graciela ISNARDI, Zdenek KOURIM, Juan LISCANO, Leopoldo de LUIS, Sabas MARTIN, Diego MARTINEZ TORRON, Blas MATAMORO, Mario MERLINO, Julio MIRANDA, Myriam NAJT, Eva Margarita NIETO, José ORTEGA, José Emilio PACHECO, Justo Jorge PADRON, Alejandro PATERNAIN, Hugo Emilio PEDEMONTE, Galvarino PLAZA, Vasko POPA, Juan Antonio PRENZ, Fernando QUIÑONES, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Marta RODRIGUEZ SANTIBAÑEZ, Gonzalo ROJAS, Manuel RUANO, Horacio SALAS, Miguel SANCHEZ-OSTIZ, Gustavo V. SEGADE, Myrna SOLOTOREVSKY, Luis SUÑEN, John TAE MING, Augusto TAMAYO VARGAS, Pedro TEDDE DE LORCA, Eduardo TIJERAS, Fernando de TORO, Albert TUGUES, Jorge H. VALDIVIESO, Hugo J. VERANI, Manuel VILANOVA, Arturo del VILLAR y Luis Antonio de VILLENA.

792 páginas, 600 ptas.

Cuadernos Hispanoamericanos

HOMENAJE A VICENTE ALEIXANDRE

NUMEROS 352-353-354 (OCTUBRE-DICIEMBRE 1979)

COLABORAN

Francisco ABAD NEBOT, Francisca AGUIRRE, Vicente ALEIXANDRE, Manuel ANDUJAR, María ADELA ANTOKOLETZ, Jorge ARBELECHE, Enrique AZCOAGA, Rei BERROA, Carmen BRAVO VILLASANTE, Hortensia CAMPANELLA, José Luis CANO, Guillermo CARNERO, Antonio CARREÑO, Héctor Eduardo CIOCCHINI, Antonio COLINAS, Carmen CONDE, Gustavo CORREA, Antonio COSTA GOMEZ, Claude COUFFON, Luis Alberto DE CUENCA, Francisco DEL PINO, Leopoldo DE LUIS, Arturo DEL VILLAR, Alicia DUJOVNE ORTIZ, Jesús FERNANDEZ PALACIOS, Jaime FERRAN, Ariel FERRARO, Rafael FERRERES, Miguel GALANES, Hernán GALILEA, Antonio GARCIA VELASCO, Ramón DE GARCIASOL, Gonzalo GARCIVAL, Ildefonso Manuel GIL, Vicente GRANADOS, Jacinto Luis GUEREÑA, Ricardo GULLON, José María HERNANDEZ ARCE, José OLIVIO JIMENEZ, Manuel LOPEZ JURADO, Andras LASZLO, Evelyne LOPEZ CAMPILLO, Ricardo Lorenzo SANZ-Héctor ANABITARTE RIVAS, Leopoldo LOVELACE, José LUPIAÑEZ, Terence MAC MULLAN, Sabas MARTIN, Salustiano Martín, Diego MARTINEZ TORRON, Blas MATAMORO, Mario MERLINO, Myriam NAJT, Hugo Emilio PEDEMONTE, Lucir PERSONNEAUX, Fernando QUIÑONES, Manuel QUIROGA CLERIGO, María Victoria REYZABAL, Israel RODRIGUEZ, Antonio RODRIGUEZ JIMENEZ, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Carlos RODRIGUEZ SPITERI, Alberto ROSSICH, Manuel RUANO, J. C. RUIZ SILVA, Gonzalo Sobejano, Rafael SOTO VERGES, Eduardo TIJERAS, Jorge URRUTIA, Luis Antonio DE VILLENA, Yong-tae MIN y Concha ZARDOYA.

702 pp., 600 ptas.


EDICIONES
MUNDO
HISPANICO